

# LA MEDIATIZACIÓN AUDIOVISUAL DEL TEATRO MUSICAL EN ARGENTINA

## ANÁLISIS DE LA PLATAFORMA DIGITAL TEATRIX

TESINA DE GRADO, ROSARIO 2020

Autor: Arcidiacono Dante

Directora: Drenkard Paula



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA  
Y RELACIONES INTERNACIONALES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

[dantearcidiacono@gmail.com](mailto:dantearcidiacono@gmail.com)

***A la universidad pública.***

***A mi familia.***

***A mis maestros.***

***A mi tutora.***

***A mis amigos.***

## **Resumen**

En las últimas décadas se ha tendido a realizar, y cada vez de manera más frecuente, registros fílmicos profesionales del arte escénico, en particular del teatro musical como género independiente. Debido a esto, muchas teorías y estudios han surgido en relación a lo específico de un acontecimiento performativo en vivo, y es así que retomamos algunas de ellas para describir este tipo de eventos y establecer las diferencias con los registros profesionales de video, haciendo hincapié en la importancia y ventajas de estos últimos. Por otra parte, con el avance de las nuevas tecnologías, se han creado plataformas mediáticas de streaming, que se dedican en exclusivo al contenido fílmico performativo teatral.

En este trabajo analizaremos el género teatro musical y su mediatización en la plataforma de streaming argentina "Teatrix".

## **Palabras claves**

Teatro, arte, convivio, tecnovivio, performance, teatro musical, Teatrix, plataformas, mediatización.

# Índice

Resumen.....	2
<b>1. La mediatización audiovisual del Teatro Musical en Argentina - Introducción a la problemática de la mediatización.....</b>	<b>6</b>
1.1. Marco teórico.....	6
1.2. Metodología.....	12
1.3. Introducción a la temática de las artes escénicas mediatizadas.....	12
1.4. Antecedentes y otras plataformas.....	15
<b>2. Lo performativo: ¿Realización escénica <i>convivial</i> VS realización filmica <i>tecnovivial</i>?.....</b>	<b>17</b>
<b>3. El fenómeno Teatrix.....</b>	<b>32</b>
3.1. Dimensión propiedad.....	33
3.2. Dimensión de usuario y hábitos.....	36
3.3. Dimensión contenido.....	37
<b>4. El teatro musical.....</b>	<b>40</b>
4.1. Introducción y definiciones del género.....	40
4.2. Cuatro musicales.....	42
<b>5. Análisis de obras.....</b>	<b>45</b>
5.1. Variables de análisis.....	45
5.2. Cuatro registros.....	52

<b>6. Conclusiones</b> .....	<b>56</b>
<b>7. Bibliografía general</b> .....	<b>62</b>
7.1. Fuentes electrónicas.....	64
7.1.1. Entrevistas a Mirta Romay.....	64
<b>8. Anexos</b> .....	<b>66</b>
8.1 Análisis de las dimensiones restantes según J. Van Dijck sobre la plataforma Teatrix....	66
8.1.1. Dimensión modelo de negocios.....	66
8.1.1.1. Venta de productos virtuales/ Suscripciones.....	66
8.1.1.1.1. Niveles de suscripciones dentro de Teatrix.....	66
8.1.1.1.2. Membresías de Teatrix.....	67
8.1.1.1.3. Pruebas gratuitas.....	67
8.1.1.1.4. Facturación.....	67
8.1.1.2. Modelos de publicidad.....	68
8.1.1.2.1. Dentro de la plataforma.....	68
8.1.1.2.2. Por fuera de la plataforma.....	69
8.1.1.3. Explotación de datos/metadatos.....	69
8.1.2. Dimensión gobierno.....	71
8.1.3. Dimensión tecnológica.....	73
8.1.3.1. Datos personales.....	73
8.1.3.1.1. Obligatorios.....	73
8.1.3.1.2 Opcionales.....	73
8.1.3.2. Mi suscripción.....	73
8.1.3.3. Datos que Teatrix comparte.....	74
8.1.3.4. En la computadora.....	76
8.1.3.5. Interfaz de Netflix.....	76

8.1.3.6. En Smartphone.....	77
8.1.4 Dimensión contenido (segunda parte).....	78
8.1.4.1 Términos y condiciones de uso.....	78
8.1.5. Plataformas en cuarentena.....	79
8.2. Tabla de análisis de contenido.....	80
8.2.1. Aspectos técnicos.....	81
8.2.2. Imagen y sonido.....	82
8.2.3. Lenguaje audiovisual.....	84
8.2.4. Universo narrativo.....	86
8.2.5. Oberturas.....	89
8.3. Presentación de fichas técnicas de cada obra en Teatrix.....	90
8.3.1 Drácula.....	90
8.3.2 Tita una vida en tiempo de tango.....	92
8.3.3 El cabaret de los hombres perdidos.....	94
8.3.4 She loves me.....	96

## CAPÍTULO 1

# La mediatización audiovisual del Teatro Musical en Argentina - Introducción a la problemática

En este trabajo nos proponemos analizar la producción audiovisual de las artes escénicas y performáticas, sistematizada a través de la plataforma argentina Teatrix, centrándonos fundamentalmente en el Teatro musical como género independiente.

Para la realización de este trabajo exploratorio, primero definiremos los conceptos y desarrollaremos en profundidad las características de las artes escénicas y lo performativo. Luego, realizaremos una comparación entre el teatro y el “teatro filmado”, retomando los conceptos ofrecidos principalmente por Erika Fischer-Lichte y Jorge Dubatti; y daremos cuenta de las características, limitaciones y posibilidades de la mediatización audiovisual del arte escénico. Por otro lado, realizaremos una descripción en profundidad de la plataforma a analizar elegida (Teatrix.com), utilizando conceptos y categorías sobre las nuevas tecnologías, ofrecidas por José Luis Fernández y José Van Dijck como: plataformas, plataformas mediáticas, mediatización, usuarios, postbroadcasting, entre otros. Finalmente, realizaremos una descripción y un breve repaso histórico del género elegido “teatro musical”, especialmente en Argentina, y nos abocaremos a la observación de 4 casos particulares o registros fílmicos (una obra recuperada, una obra filmada por un tercero, una obra original de Teatrix y una obra extranjera, todas del género teatro musical, pertenecientes a la plataforma Teatrix), para dar cuenta de si hay alguna diferencia relevante en la técnica y concepción fílmica (cantidad de planos, cortes, narración argumental, etc.). En este sentido, nos apoyaremos en las categorías y variables que Isabel Villanueva Benito usa para describir la mediatización audiovisual de la ópera, en su Tesis doctoral “La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos”, estos son: aspectos técnicos, imagen y sonido, lenguaje audiovisual (ritmo de montaje, tamaño, proporción y relación de planos, y movimientos de cámara) y universo narrativo. Tomamos como referencia el trabajo de Villanueva porque ambos, la ópera y el teatro musical, tienen características similares y se los puede considerar “primos” dentro de los géneros escénico-performativos.

### 1.1 Marco teórico

Trabajaremos principalmente con los conceptos de teatro, performance, obra de arte, artes escénicas y acontecimiento de Erika Fischer-Lichte, concepto de teatro, convivio y tecnovivio de Jorge Dubatti, concepto de aura de Walter Benjamin y

concepto de arte contemporáneo de Mario Carlón. Por otro lado, el lenguaje y análisis de plataformas de la mano de José Luis Fernández y de José Van Dijck, y por último el lenguaje audiovisual con los conceptos y categorías ofrecidas por Isabel Villanueva Benito.

Para entender la particularidad del tipo de objeto con el que trataremos, debemos definir qué es performance. Grumann<sup>1</sup> dice que el fenómeno performance está marcado por el halo de su desaparición. Se trata de “aquel punto inmóvil del mundo en movimiento”, el lugar del no lugar de una aparición única e irrepetible. Al fugitivo instante de su aparición, la performance desaparece no dejando rastro alguno de su paso (A. Grumann, 2008:127).

Este fenómeno es mejor desarrollado y analizado por la investigadora teatral alemana Erika Fischer-Lichte, quien explica la palabra performance mediante dos definiciones. La primera de ellas refiere a “la performance de una obra teatral, musical, gimnástica o de conjuros, como un acto definido o serie de actos realizados en un lugar y tiempo agendado; una exhibición o entretenimiento pública”. Y la segunda se refiere a “una forma de arte visual en la cual la actividad del artista forma un boceto central, combinando elementos estáticos con performance dramática” (Fischer-Lichte en A. Grumann, 2008:136).

El *performance art* establece como criterios fundamentales de su hacer: a) las relaciones con el tiempo, esto es, con la duración y los momentos; b) las relaciones de simultaneidad y no repetición y c) la presencia corporal. El performance art cuestiona la noción tradicional de obra como un artefacto distante y las divisiones entre obra como objeto terminado y el proceso, centrándose en la procesualidad de la acción (A. Grumann, 2008:129).

A su vez es necesario definir qué entendemos por teatro. Fischer Lichte dice que el teatro -luego del giro performativo de los años 60- dejó de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos (E. Fischer Lichte, 2011:42).

Fischer Lichte dice que la difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años 60 por artistas, críticos del arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como “*giro performativo*”. De esta manera, a partir de entonces, las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a llevarse a cabo en y como *realizaciones escénicas*. En lugar de crear obras, dice Fischer Lichte, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en

---

<sup>1</sup> Grumann Solter, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral?” Revista Índice nro 130, Chile. 2008

los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial. La función esencial de dichos procesos, explica la autora, ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, y que se confía a la percepción y a la interpretación del sujeto receptor. En su lugar nos las vemos con un acontecimiento al que pone en marcha y da fin a la acción de varios sujetos: la del artista y la del oyente o espectador. Fischer Lichte señala que con ello se ha modificado igualmente la relación entre el estatus material y el sígnico de los objetos empleados y de las acciones ejecutadas en la realización escénica. El estatus material no es función del técnico, sino que se desprende de él y aspira a una existencia propia. Es decir, que el efecto inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuírseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado. La autora afirma que en tanto que acontecimientos -que presentan estas cualidades especiales-, las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores.

Fischer Lichte agrega que el giro performativo de las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. “Aún cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: *la transformación de la obra de arte en acontecimiento*, y la de las realizaciones ligadas a ella: la del sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico. Y precisamente para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: una estética de lo performativo” (E. Fischer Lichte, 2011:45-46).

Al acontecimiento lo entendemos como lo describen Fischer-Lichte y Roselt (A. Grumann, 2008:128), este espacio tiempo único e irreplicable que buscamos como un acontecimiento o situación-teatro: aquella “contingencia del instante”. Como dijimos en el párrafo anterior, “en tanto que acontecimientos que presentan estas cualidades especiales, las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores” (E. Fischer Lichte, 2011:46).

La realización escénica no se entiende solo como el lugar en el que las acciones y el comportamiento de actores y espectadores se influyen mutuamente, en última instancia de manera misteriosa, y en el que se negocian las relaciones entre ellos. Es también el lugar en el que se exploran el funcionamiento específico de esta influencia mutua y las condiciones y el desarrollo de los procesos de negociación (E.

Fischer Lichte, 2011:81). Por medio del cambio de roles se pone de manifiesto que el proceso estético de la realización escénica se ejecuta siempre como autogeneración, cómo *bucle de retroalimentación autopoietico* en continuo cambio (E. Fischer Lichte, 2011:102). Esto quiere decir que hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio. De ahí que su transcurso no sea totalmente planificable ni predecible (E. Fischer Lichte, 2011:78).

Nos resulta muy interesante para nuestro trabajo el siguiente párrafo de Fischer Lichte: “Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación. La realización escénica, no obstante, se pierde irremediabilmente al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica. Su documentación es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas en videos, películas, fotografías o descripciones la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único” (E. Fischer Lichte, 2011:155-156).

Si bien como dijimos antes, el giro performativo de los años 60’ implicó que dejemos de hablar de obra de arte y empecemos a hablar de acontecimientos, porque este no es separable de su creador, de su artista, del cuerpo que lo hace carne y luego desaparece, aún así, nos es difícil no hablar de la “Institución Arte”<sup>2</sup>. Debemos ser precavidos a la hora de definirlo, y es así entonces que en este contexto de cambio mediático pensar que la relación Arte/ medios/ comunicación, puede ser la misma que en la modernidad y durante la posmodernidad, en las que reinaban los medios masivos, suena poco verosímil. El Arte no dejará de cumplir su rol metadiscursivo y crítico sobre los poderes, sobre las instituciones mediáticas que a través del contacto y uso cotidiano tienden a ser naturalizadas –como ya lo está haciendo en la red. Pero los componentes del sistema han cambiado, hay nuevos actores (nuevos medios, nuevos sujetos –ahora productores) y los viejos actores (viejos medios) han cambiado en gran parte de rol, lo cual ha llevado a una transformación del sistema mismo por lo cual ya casi nada es igual (M. Carlón, 2014:30-31).

---

<sup>2</sup> Entendemos por institución a las formas sociales establecidas, o, los procesos a través de los cuales se organiza una sociedad. La institución es un proceso dialéctico en el que se oponen constantemente lo instituido (orden establecido) y lo instituyente (capacidad innovadora), produciendo como resultado la institucionalización. (Acevedo, M. J. 2002:6).

Siguiendo con Carlon (2014), consideramos, aunque sea muy esquemáticamente, la existencia de tres mundos del arte:

a) El mundo del Arte propiamente dicho, sobre el que teorizó Arthur C. Danto en 1964 (que dio origen, luego, a la Teoría Institucional del Arte) a partir de la situación límite a la que según su análisis lo llevaron las Cajas Brillo de Andy Warhol.

b) Un segundo mundo dado por la cultura masiva, que también tiene su propio arte, el de los medios masivos, aunque nunca alcanzó la legitimación del mundo del Arte propiamente dicho.

c) Un tercer mundo que estalló desde la emergencia de la web 2.0 que es el de los contenidos generados por usuarios (CGU) –opuesto a los contenidos generados por profesionales (CGP)– cuya cultura ya está siendo sometida a un debate cada vez más relevante (Carlón M., 2014:32-33).

Hoy, que la apropiación, la intervención y el montaje han llegado ya gracias a la digitalización y a los nuevos medios a la producción cotidiana de millones de usuarios anónimos, no podemos menos que concluir que el efecto *Arte contemporáneo* se ha vuelto dominante en el ambiente híbrido, mediático y social en el que vivimos. No sólo en el mundo del Arte hay hoy postproducción. La postproducción se ha extendido a reconocidos y, por sobre todo, anónimos creadores de discursos que en los análisis de las redes sociales tienden a ser identificados como *prosumers*. Y es este específico efecto Arte desde nuestro punto de vista otro importante argumento para considerar que vivimos en una era contemporánea (Carlón M., 2014:34-35).

No podemos dejar de lado, volviendo a Fischer Lichte, a lo característico de los acontecimientos, tomando la definición de Aura de Benjamin como manifestación irreplicable de una lejanía -por cercana que pueda estar- (W. Benjamin, 1982:24). El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. La autenticidad dice Benjamin no es susceptible de que se la reproduzca (W. Benjamin, 1982:21). Es así como podemos pensar a los acontecimientos en sí como procesos auténticos de características auráticas.

La teatralidad del performance y la performatividad del teatro actual nos permiten hablar de hombres y mujeres que se escenifican a sí mismos como cuerpos vivos e historizados en devenir. “No hay teatro ni performance sin la presencia aurática —poiética— de un cuerpo humano vivo en escena”; no hay ni uno ni otro sin aquello que el cuerpo revela como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos, y también como carne. Su teatralidad es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento, es decir, cuando el cuerpo supera, aunque comprendiéndolo, el cuerpo social, el de las lógicas de la

mercancía que administran y reproducen las formas de dominación. En este estado, el cuerpo detona otras potencias, abre espacios de irrupción de fuerzas que fracturan la aparente unidad del régimen de organización de los cuerpos, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia (M. Salcido, 2017:83).

Otro de los bloques temáticos y conceptuales de nuestro trabajo corresponde a lo tecnológico, y es aquí donde podemos empezar a dialogar con Van Dijck, quien analiza a las plataformas desde dos perspectivas, centrándose en la primera, la del actor-red y la economía política.

Las plataformas, según el enfoque del actor red, no pueden considerarse artefactos, sino un conjunto de relaciones que deben ser sostenidas por su performance constante; distintos tipos de actores les atribuyen sentidos a estas plataformas (J. Van Dijck, 2016:20).

La teoría de actor red puede ser entendida por dos niveles como constructos tecnoculturales, pero también como estructuras socioeconómicas. Cada nivel prestará atención a tres elementos o actores constitutivos. El abordaje de las plataformas como constructos sociotécnicos obliga a prestar atención a la tecnología, los usuarios y el contenido; considerarlas como estructuras socioeconómicas demanda un escrutinio de sus regímenes de propiedad, su gobierno y sus modelos de negocios (J. Van Dijck, 2016:21).

Partiendo de Van Dijck es que llegamos a José Luis Fernández (investigador argentino y docente de la UBA) que estudia a las plataformas mediáticas o de mediatización, que son los complejos sistemas multimodality de intercambios discursivos mediatizados que permiten la interacción o, al menos, la copresencia entre diversos sistemas de intercambio discursivo (cross, inter, multi o transmedia; sociales o interindividuales; en networking o en broadcasting; *espectatoriales* o interaccionales) (J. L. Fernández, 2016:24).

La mediatización es todo sistema de intercambio total o parcialmente discursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de dispositivos técnicos que permiten la modelización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio (directo, grabado, presencia o no del cuerpo, indicialidad, iconicidad o simbolicidad, posibilidades, pero también restricciones en esos campos.). En este sentido, una mediatización siempre se opone a los intercambios cara a cara (J. L. Fernández, 2018:31).

Fernández denomina como postbroadcasting a este momento histórico actual en que conviven en tensión fenómenos de broadcasting (pocos emisores que producen para un número indeterminado de productores) y de networking (posibilidades de

que todos emitan para todos de un modo horizontal, con diversas hibridaciones) (J. L. Fernández, 2015:95).

Para cerrar finalmente con los conceptos y clasificaciones, siguiendo el trabajo de Villanueva Benito (2014), el análisis de los videos se hará en relación a las siguientes categorías, las cuales desarrollaremos en profundidad en el corpus del trabajo, estas son: aspectos técnicos, imagen y sonido, lenguaje audiovisual, universo narrativo y un análisis de las oberturas de cada registro fílmico.

## **1.2 Metodología**

Nuestro trabajo se dividirá entonces, como ya dijimos, en tres bloques, por un lado el análisis del arte escénico y su registro audiovisual, recayendo en un análisis más teórico, en segundo lugar una introducción a las plataformas digitales de streaming y una descripción de la plataforma elegida, Teatrix, y en tercer lugar el análisis y comparación de las cuatro obras o realizaciones escénicas filmadas pertenecientes a esta plataforma, utilizando vocabulario específico del lenguaje audiovisual para dar cuenta de cada registro fílmico y las características de estos.

Este trabajo será entonces de análisis y de descripción.

## **1.3 Introducción a la temática de las artes escénicas mediatizadas**

Para la realización de este trabajo, partimos del supuesto de que las artes escénicas (teatro, teatro musical, ópera, danza, circo, etc.) han tenido desde sus inicios, un rasgo absolutamente particular que las diferencia de otras artes: la coincidencia en tiempo y en espacio entre los performers (entendido en sentido amplio) y el público o espectadores (para denominarlos de una manera económica). Es decir, las artes escénicas se incluyen en el marco de los fenómenos “cara a cara”, como los define José Luis Fernández, “entendiendo a estos últimos como coincidencia espacio-temporal y posibilidad de contacto pleno entre los individuos y/o sectores vinculados” (1999:37). Esa posibilidad de contacto pleno presupone la característica, escasamente explotada, de poner en juego todos los sentidos (visual, táctil, auditivo, gustativo, olfativo), posibilidad que desaparece, parcialmente, cuando entra en juego la mediatización. Fernández la define a esta última como “todo sistema de intercambio discursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de dispositivos técnicos que permiten la modalización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio -directo, grabado, presencia o no del cuerpo, indicialidad, iconicidad o simbolicidad, etc.-” (2016:22). Los fenómenos que implican mediatización modifican el “acontecimiento” mismo. De esta manera podemos

afirmar que más allá de sí un fenómeno “cara a cara” está mediatizado en forma directa mediante la amplificación de sonido por ejemplo, este sigue siendo un acontecimiento ya que sigue estando en ese aquí y ahora.

Más allá de esta salvedad recién mencionada, que produce un “diferido” aunque no afecta al acontecimiento mismo en sí, siempre existió un prejuicio con el hecho de producir una pieza audiovisual con una realización escénica, ya que de esta manera si se produce el diferido (espacio/temporal), los sentidos se reducen solo a dos (auditivo y visual) y pierde su unicidad (del acontecimiento, del aquí y ahora).

A través de un análisis que realizamos en 2019 junto con la cátedra de “Orientación en Proyectos de Comunicación Digital” de la UNR -dictada por Marcelo De la Torre-, notamos que los registros fílmicos o piezas audiovisuales de las artes escénicas son realizados generalmente con dos propósitos distintos, por un lado el registro a modo de publicidad de la obra o como mero recuerdo o archivo de algo que ocurrió de esa manera en una única vez, un acontecimiento único e irrepetible. Y por el otro lado, la comercialización, que desde ya hace algún tiempo se hace de los registros fílmicos de distintas obras de teatro, representaciones operísticas, conciertos, espectáculos circenses, etc., en formato primero VHS, luego DVD, y más tarde digital, para su venta o alquiler, o bien para su difusión en distintos canales de televisión como “Film & Arts” o “Allegro” entre otros.

Desde otro lugar, con la invención de internet y mayormente de “YouTube”<sup>3</sup>, el registro casero (y a cámara oculta en la mayoría de los casos) y “subida” a la plataforma por parte de los diferentes usuarios, se da con mucha frecuencia, tanto en esta plataforma digital, como así en otras plataformas o sitios web. Aquí notamos a la cultura del postbroadcasting que menciona Fernández.

En el actual contexto<sup>4</sup> que transcurrimos, hay una preponderancia casi absoluta en muchos públicos del llamado “streaming”<sup>5</sup>, sea a través de la televisión paga, o plataformas como “Netflix” o “Amazon Prime”. En estas, con un usuario y cuenta paga, uno puede disfrutar de una gran oferta de películas, series, documentales, entre otros productos audiovisuales.

Desde hace unos pocos años, se empezó a realizar en Nueva York (Broadway) y en Londres (West End) principalmente, además de otras capitales del espectáculo, el registro de manera netamente profesional -a varias cámaras- de las realizaciones escénicas en vivo (ya refiriéndonos concretamente al teatro y teatro musical) y a comercializar con estas producciones, siendo no sólo vendidas como DVD o

---

<sup>3</sup> Fundado el 14 de febrero de 2005.

<sup>4</sup> Tomando de referencia el año 2019.

<sup>5</sup> La noción de streaming implica que los usuarios no “poseen” el contenido que miran, sino que se les permite acceder a él y verlo. (Van Dijck J., 2016:82).

especiales de TV, sino subidos a plataformas mediáticas pagas como “www.BroadwayHD.com” (Estados Unidos), “www.GlobePlayer.tv” y “www.DigitalTheatre.com” (Reino Unido), “www.Cennarium.com” (Brasil), y “www.PalcoDigital.com” (España). Ocasionalmente, pero es poco común, se realizan relatos fílmicos a modo de película de algunas obras de teatro o musicales, pero esta vez sin público y realizando cortes entre escena y escena, o incluso utilizando fragmentos de distintas funciones<sup>6</sup>.

Argentina no se podía quedar atrás, y es así como de la mano de Mirta Romay, se comenzó a desarrollar la plataforma “Teatrix” desde el año 2014, una plataforma mediática digital paga de *streaming on demand* de teatro y teatro musical argentino (a su vez junto con convenios ofrece obras de otros países en su catálogo).

Una de las características de Teatrix es que no solo cuenta con obras “recuperadas”, es decir registros fílmicos que no fueron concebidos para su comercialización sino a mero modo de registro o recuerdo, estos en algunos casos suelen ser registros más antiguos o de valor histórico, las “obras recuperadas” a su vez son registros fílmicos que requirieron algún trabajo de mejora de calidad; también cuenta con unos tipos de videos que son registrados de manera profesional a varias cámaras, por un tercero, para un objetivo expreso (comercial o no), y luego otorgados a Teatrix bajo convenio, para que lo comercialice en su plataforma (ejemplo de estos últimos son las obras de Cibrián-Mahler); sino que también ofrece en su catálogo videos registrados de manera profesional por el equipo mismo de Teatrix y con el objetivo expreso de comercializarse en su plataforma, que aparecen con el símbolo de “TEATRIX Original”. Esto último vale destacar ya que Teatrix es una de las primeras plataformas en el mundo en haber creado contenido propio exclusivamente con el fin de comercializarse en su plataforma a modo de streaming.

Finalmente Teatrix cuenta con un cuarto tipo de video en su catálogo que son obras extranjeras, que las podemos encontrar dentro de las categorías “Broadway” o “Brasil” por ejemplo. Teatrix clasifica también obras con el rótulo expreso de “restauración”, que son obras recuperadas y que fueron restauradas<sup>7</sup> por el equipo técnico de Teatrix. Estas últimas salvo por el esfuerzo técnico de la restauración misma, las consideramos dentro de la categoría de obras recuperadas.

Centraremos entonces nuestro trabajo en estos tres fenómenos principalmente: por un lado las características del diferido que se producen con el registro fílmico de una realización escénica, por el otro el hecho de ser una nueva plataforma digital argentina, y por último un análisis técnico de contenido de estos 4 tipos de videos o registro.

---

<sup>6</sup> Nosotros analizaremos solo casos de obras registradas en vivo (con público).

<sup>7</sup> Mejora en el audio o el video.

## 1.4 Antecedentes y otras plataformas

Creemos que, aunque de manera breve, es necesario ver los antecedentes y otros ejemplos de este tipo de plataforma mediática. (Para el análisis de la plataforma Teatrix véase el capítulo 3).

Podemos retroceder en el tiempo hasta el año 2008 cuando uno de los pioneros en el tema, el francés Hervé Boissière, creó “Medici.Tv”, una videoteca de música clásica que incluye conciertos, óperas y ballets. Actualmente la plataforma contiene más de 1.400 videos y alcance en 180 países.

En 2011 se puso en marcha en España “Teatro.es”, una herramienta digital que ha gestionado unos fondos de 200.000 fotografías, 5.000 grabaciones en DVD, 500.000 notas de prensa clasificadas, y 18.000 libros, para su consulta de forma gratuita a través de internet, dentro del conjunto de bases de datos con aproximadamente cincuenta mil producciones estrenadas en España desde la década de 1930.

La “Teatroteca” es un servicio en línea, apéndice de esta otra plataforma, que permite al usuario, de forma gratuita, acceder a cerca de 1.000 grabaciones de espectáculos completos, registrados desde 1978.

“BroadwayHD” es otro de los ejemplos que comenzó en 2013 y salió al mercado a mediados de 2015, esta plataforma tiene un funcionamiento muy similar a la nuestra en análisis, ya que la compañía graba y distribuye actuaciones de teatro y musicales en vivo, y producciones teatrales previamente grabadas, a través de su plataforma, bajo una suscripción mensual de 7,99 uS\$.

Otros ejemplos más recientes y posteriores a nuestra plataforma en análisis es “Teatro a Mil TV”, plataforma chilena que nació en 2017 que tiene a disposición mundial un catálogo audiovisual de artes escénicas. Esta plataforma se alimenta del archivo que la “Fundación Teatro a Mil” recopiló durante años, por lo que su contenido es gratuito. Entre su contenido ofrece obras completas, clases magistrales, entrevistas y documentales gratis.

Otro país vecino que ofrece un servicio similar es Brasil con su plataforma “Cennarium.com.br” lanzada en 2014 y proyectada desde 2010 la plataforma es también bastante similar a la nuestra y a “BroadwayHD”, ya que produce registros filmicos y ofrece otros antes producidos, bajo una suscripción mensual de 7,99 uS\$.

En Reino Unido encontramos a “DigitalTheatre.com” una de las plataformas líder de las artes escénicas. Funcionando también como una OTT<sup>8</sup>, fue lanzada al mercado en 2009 y produce sus propias realizaciones filmicas, con acuerdos con distintos teatros y salas operísticas, y a su vez también ofrece realizaciones filmicas

---

<sup>8</sup> Servicio de libre transmisión o servicio OTT (siglas en inglés de over-the-top).

producidas por terceros. Esta plataforma a su vez se divide en dos dependiendo si sos un cliente individual o una institución educativa, permitiendo acceso a distintos contenidos bajo diferentes modalidades de pago. En Reino Unido además funciona desde el 2014 “GlobePayer.tv”, plataforma digital del Teatro Globe (Shakespeare), que ofrece contenido producido por el teatro mismo, bajo suscripción mensual, alquiler de obras, y material gratuito.

## CAPÍTULO 2

### Lo performativo:

#### ¿Realización escénica *convivial* vs realización fílmica *tecnovivial*?

Hay una gran diferencia, no solo conceptual sino categórica y de condición de ser, entre una realización escénica como tal y un video o realización fílmica de la misma. Creemos que es importante saber que ambos pertenecen a mundos distintos, aunque tengan un mismo origen, y es por eso que consideramos relevante destacar precisamente qué es lo que las diferencia, es decir, qué es lo que pasa cuando una realización escénica es filmada, y luego además reproducida. En este capítulo nos dedicaremos a revisar estos puntos particulares. No se trata de vislumbrar las ventajas y desventajas de cada una de ellas, sino analizar y dar cuenta del potencial y las características de cada una.

Como antes dijimos una realización escénica tiene carácter de acontecimiento, este según A. Grumman es el espacio tiempo único e irrepetible, aquella contingencia del instante. Pues entonces bien, deberíamos repasar estas características propias del acontecimiento y de las realizaciones escénicas, que las hacen particulares y “se pierden” a la hora de hacer una realización fílmica de la misma.

En primer lugar cabe destacar que un acontecimiento es un hacer en un aquí y ahora, un acontecimiento es algo efímero, existe mientras ocurre, luego ya no más. Fischer Lichte dice que las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación (E. Fischer Lichte, 2011:155). Vale resaltar que justamente su carácter de unicidad hace que nunca se pueda repetir de manera idéntica, porque es imposible que un acontecimiento, es decir un aquí y ahora, con todo lo que implica, vuelva a ocurrir de manera tal. Entonces a partir de este punto ya podemos decir que un registro fílmico de una realización escénica no es una realización escénica como tal, no hay que confundirlos, ya que el primero es fugaz, no transmisible y ocurre en un aquí y ahora, y el segundo es capaz de reproducirse infinitas veces, en diferido.

Como mencionamos en el capítulo primero, la realización escénica no se entiende solo como el lugar en el que las acciones y el comportamiento de actores y espectadores se influyen mutuamente, en última instancia de manera misteriosa, y en el que se negocian las relaciones entre ellos. Es también el lugar en el que se explora el funcionamiento específico de esta influencia mutua, y las condiciones y el

desarrollo de los procesos de negociación (E. Fischer Lichte, 2011:81). Por medio del cambio de roles se pone de manifiesto que el proceso estético de la realización escénica se ejecuta siempre como autogeneración, cómo “bucle de retroalimentación autopoiético en continuo cambio” (E. Fischer Lichte, 2011:102).

Es por eso que es interesante destacar que a la hora de hacer un registro fílmico y producirse la pérdida de la “unicidad del aquí y ahora”, quedan implicados o involucrados no solo los actores, artistas o performadores, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Ya que todos ellos son los que están compartiendo ese espacio/tiempo, ese aquí y ahora, ese acontecimiento, y forman parte de ese bucle de retroalimentación autopoiético.

A esto podemos sumar que las realizaciones escénicas en general son dirigidas a ellos (observadores, receptores, oyentes, espectadores presentes territorialmente) y no a la o las cámaras como tales y sus futuros receptores, que los podríamos pensar como un público de segunda mano, no por ello menos importantes, pero sí distintos y en segundo lugar ya que los primeros forman parte de ese aquí y ahora y los segundos tienen un diferido. Fischer Lichte dice que hay una “energía” particular que es transmisible tanto desde el espacio escénico a la audiencia y en forma viceversa. Aquí hay que prestar bien atención y tener en claro el punto de que en el acontecimiento escénico son tan importantes y “protagonistas” los performadores como su audiencia (viva, presente). Sobre esta “energía” Fischer Lichte dice que: “...circula por el teatro, no puede verte ni oírte. Aún así se percibe. Circula entre actores y espectadores y es perceptible a través de la experiencia física” (E. Fischer Lichte, 2011:121-123).

La autora explica que la percepción cumple una importante función en el proceso de autopoiesis del bucle de retroalimentación. La percepción del espectador influye desde el primer momento en el transcurso de la realización escénica y afecta a su vez tanto actores como espectadores en la medida en que moviliza energía y la hace circular. Sobre esto, Fischer Lichte agrega que el potencial energético no se orienta en una sola dirección. No circula solamente entre el actor X y el espectador Y, sino entre todos los actores y espectadores. En la realización escénica la percepción es en este sentido (ya sea en tanto qué mirada o en tanto qué sensación física), inimaginable sin el potencial activo que es capaz de desplegar (E. Fischer Lichte, 2011:124).

Siguiendo con esta idea, Fischer Lichte dice que de esta manera el cambio de roles no es estrictamente necesario para que el espectador se convierta en parte activa, en actor. La oposición entre actuar y observar se viene abajo. Entonces el espectador es también, en tanto que espectador, esto es en tanto que el perceptor, un actor que influye en el transcurso de la realización escénica con lo que hace y con aquello que le ocurre. Así las condiciones de percepción que se crean para una

realización escénica -ya sea a través de la distribución espacial, ya sea a través de una forma específica de presentación, son las que preparan y dan lugar a la dinámica del bucle de retroalimentación, aunque sin poder llegar a determinarla. Cerrando con la idea Fischer Lichte agrega que la competencia física de actores y espectadores es la condición de posibilidad para la creación de una comunidad formada por ambos grupos, esta implica también la posibilidad de que un actor toque a un espectador y viceversa (E. Fischer Lichte, 2011:124).

Es por esto destacable la copresencia física que se da en el aquí y ahora, y que no es posible de ser transmisible de ninguna manera en un diferido, a través de un registro fílmico. Esta es además una de las grandes características y que le da valor al teatro o al performance como tales y que los diferencia de otras artes, en especial del cine.

Entonces, con un registro fílmico no hay posibilidad de tacto/contacto entre el actor y el espectador, y no es posible que este influya en la obra y participe del bucle de retroalimentación autopoiética. No es que estemos insistiendo en que es lógico que no puedo influenciar en un hecho pasado (realización escénica registrada), sino que estamos destacando las características específicas de los acontecimientos escénicos, y es en este punto tan importante la copresencia física y sus posibilidades.

Como ya mencionamos en el capítulo primero, queremos volver a señalar que las realizaciones escénicas, según Fischer Lichte, brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores (E. Fischer Lichte, 2011:46).

Queremos destacar también esta apreciación muy valiosa que hace Fischer Lichte y la comparación que hace de un registro con un vivo. La autora dice que sólo con la posibilidad de registrar técnicamente las realizaciones escénicas tiene sentido hablar de realización escénica en vivo. Parece que ha surgido una nueva oposición: la que distingue entre realizaciones escénicas en vivo, caracterizadas por la presencia física de actores y espectadores, y generadas a partir del bucle de retroalimentación autopoiético, y las retransmitidas por medios tecnológicos en las que la producción y la recepción se dan por separado, y en las que por tanto se suprime el bucle de retroalimentación. Fischer Lichte señala que el cambio de roles entre actores y espectadores, la formación de una comunidad y el contacto entre ellos sólo son posibles en vivo. Requieren la copresencia física de actores y espectadores. Esta copresencia Fischer Lichte la llama su liveness. Con el término live, la investigadora se refiere a lo que llama realización escénica propiamente dicha en contraposición a

las realizaciones escénicas filmadas o registradas de alguna manera (E. Fischer Lichte, 2011:140-141).

De la misma línea que Fischer Lichte, nos encontramos con Jorge Dubatti autor e investigador argentino sobre los estudios teatrales que dice que el teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres sub acontecimientos (por género próximo y diferenciado de otros acontecimientos): el convivio, la poiesis, la expectación.

En su libro “Introducción a los estudios teatrales” (2011), el autor llama convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). Dubatti dice que el convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio. Notamos aquí una similitud conceptual entre *convivio* (Dubatti) y *live* (Fischer Lichte). El teatro, sigue el autor, es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas)<sup>9</sup> y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. Dubatti explica que no somos los mismos en reunión, puesto que establecemos vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. El convivio, según el autor, multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). Dubatti afirma que el teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte in vitro. Y agrega que por su pertenencia a la cultura viviente, el convivio participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de posibilidad de la existencia: “La vida es un ente independiente. ¿Y qué significa ser independiente? Significa no depender de ninguna otra cosa; y este no depender de ninguna otra cosa es lo que siempre en la filosofía se ha denominado absoluto, auténtico” (J. Dubatti,2011:35-36).

Dubatti además afirma que en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye como ya mencionamos

---

<sup>9</sup> Las grabaciones de teatro (cine, video, cinta de audio) no son teatro propiamente, sino cine, video, cintas de audio que conservan información incompleta, parcial, sobre un acontecimiento teatral perdido, irrecuperable, irrepetible, que por su naturaleza temporal y viviente no puede conservarse de ninguna manera (J. Dubatti,2011:35).

en tres sub-acontecimientos (por género próximo y diferenciado de otros acontecimientos): *el convivio, la poiesis, la expectación*. Dubatti explica que ninguno de estos tres elementos puede ser sustraído. Puede haber convivio (en muchos tipos de reunión) sin poiesis ni expectación, por ejemplo, en la mesa familiar o en una reunión de trabajo: hay teatralidad no-poiética, en consecuencia, no es teatro. Puede haber convivio y poiesis sin expectación (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo sin espectadores: no se constituye el “mirador”, no es teatro. Puede haber poiesis sin convivio y sin expectación, por ejemplo, en el trabajo de un actor que ensaya en soledad: no es teatro. Puede haber convivio y expectación (sin distancia ontológica) sin poiesis, por ejemplo, en una ceremonia ritual, en el fútbol: no es teatro. Puede haber poiesis y expectación sin convivio, por ejemplo, en el cine o en una realización escénica filmada: no es teatro (J. Dubatti,2011:43).

Retomando con Fischer Lichte, la autora dice que una representación en vivo goza además de lo que ella llama *principio de interactividad*: el teatro y la televisión pueden ser medios interactivos pero el teatro ofrece sin lugar a dudas muchas más posibilidades para la interacción y más eficaces que la televisión, (E. Fischer Lichte, 2011:147) ya que un espectador se convierte también en actor al moverse, bostezar, estornudar, hablar, retirarse de la sala, o si por supuesto algún actor o actriz lo invita a subir al escenario, o si también tiene contacto físico con este.

Independientemente de qué historia se cuente en una realización escénica y de cómo se haga, es la presencia física de los actores la que tiene un efecto sobre los espectadores, la que pone en marcha el proceso autopoietico del bucle de retroalimentación, que es el que genera, en última instancia, la realización escénica (E. Fischer Lichte, 2011:153).

La investigadora alemana habla también de la *corporalidad*. En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista -productor- no se puede separar de su material. Produce su -obra- en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo, o el material de su propia existencia (E. Fischer Lichte, 2011:157).

Siguiendo en esta línea de la corporalidad y los nuevos medios electrónicos, Fischer Lichte cita a Norbert Elías quien describe el proceso de civilización como un proceso de creciente abstracción en el que la distancia del hombre respecto de su propio cuerpo y al de los demás es cada vez mayor<sup>10</sup>. Con la invención y la propagación de los nuevos medios de comunicación en el siglo XX, este proceso ha alcanzado su punto culminante: los cuerpos se volatilizan en una reproducción técnica que, pese a la aparente proximidad, aleja e impide cualquier contacto. A la fantasía del cuerpo virtual que suele acompañar a este proceso, del cuerpo astral tecnológicamente

---

<sup>10</sup> Norbert Elias. “El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas”, México, 1988. (En Fischer Lichte, 2011:190).

reproducible, el teatro y el arte de la performance oponen decididamente el físico estar-en-el-mundo y la idea de mente corporizada (*embodied mind*) ligada a él. El hombre no consigue que su cuerpo se aproxime al cuerpo transfigurado de Dios por medio de la creciente abstracción que logran las imágenes reproducidas electrónicamente, pues en esa transfiguración sigue siendo carne y organismo vivo, sino al generar su cuerpo nuevamente una y otra vez como aquello que constituye su singularidad, como dialéctica entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, como organismo vivo dotado de conciencia. Al centrar la atención del espectador en el singular, individual y físico estar-en-el-mundo del actor, en los específicos actos performativos que generan su corporalidad, el teatro y el arte de la performance parecen decir: “mirad esos cuerpos que queréis hacer desaparecer en nombre de otro, mirad su sufrimiento y su luz, y comprenderéis, aparecerán ya como aquellos en lo que queríais convertirlos: como cuerpos transfigurados”. La *promesse de bonheur*<sup>11</sup> de los procesos de civilización se ha cumplido hace mucho en esos cuerpos (E. Fischer Lichte, 2011:190-191).

Siguiendo con esta idea, Fischer Lichte agrega que al cuerpo del actor se le restituye el aura de la que se le había ido privando paso a paso en el proceso de civilización. “A las imágenes de los medios técnicos y electrónicos, reproducidas por millones, el teatro y el arte de la performance les oponen el cuerpo humano, también como sufriente precisamente como sufriente, enfermo, vulnerable y marcado por la muerte, el cuerpo humano en su singularidad y su potencial para acontecer, irradiando luz, y pese a su padecimiento, espléndido como el primer día” (E. Fischer Lichte, 2011:191).

Con *embodied mind* nos referimos a cuando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia, él mismo aparece como *embodied mind*, es decir, como un ser en el que el cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables, un ser en el que ambos están dados de antemano como uno (E. Fischer Lichte, 2011:203-204). Sobre este concepto profundizaremos más adelante.

Fischer Lichte destaca también el *principio de actualidad* de las realizaciones escénicas. Para ello se apoya en Sainte albine<sup>12</sup> y Stein<sup>13</sup> quienes hacen hincapié en que lo que sucede en el teatro acontece siempre aquí y ahora justo delante de los ojos de los espectadores, que lo perciben y se convierten así en testigos. Ambos insisten en la legitimidad del *topos* de la actualidad del teatro.

Con *topos* se quiere decir que el teatro, a diferencia de la epopeya (*epos*), de la novela o de una sucesión de imágenes, no cuenta una historia que ha ocurrido en

---

<sup>11</sup> La belleza como promesa de felicidad.

<sup>12</sup> Historiador y dramaturgo del siglo XVIII.

<sup>13</sup> Director de Teatro del siglo XX.

otro lugar y en otro tiempo, sino que pone ante los ojos de los espectadores sucesos que acaecen *hic et nunc*<sup>14</sup> y qué son percibidos *hic et nunc* por los espectadores. Lo que los espectadores ven y oyen en una realización escénica es, en este sentido, siempre actual. Una realización escénica, de esta manera, se vive en tanto que realización, presentación y al mismo tiempo como transcurso del tiempo actual (Fischer Lichte E., 2011:193). Este punto es muy interesante porque a diferencia de una realización escénica en vivo, el diferido no cuenta con este principio, ya que siempre será algo que aconteció en otro lugar y en otro tiempo, incluso debemos aplicarlo cuando las transmisiones o mediatizaciones son en directo, aunque sea en ese “tiempo”, siempre es en otro lugar, en otro territorio, y está mediatizado por una tecnología. Justamente aquí la diferencia del directo y el vivo.

Siguiendo con las características del principio de actualidad, el ambiente del teatro se entiende y se describe como peligrosamente contagioso. Los actores ejecutan sobre el escenario actos apasionados y los espectadores perciben estas acciones, marcadas por su carácter pasional y se contagian: las pasiones se suscitan también en ellos. El contagio tiene lugar por la vía de la percepción del cuerpo del actor en tanto que actúan por parte del espectador, igualmente actual. Sólo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible. La actualidad del teatro tiene como consecuencia una transformación del espectador (Fischer Lichte E., 2011:194). No estamos queriendo decir que en el diferido un actor no pueda contagiar al espectador, pero sí que entre ellos no habrá este feed back de contagio pasional, propio del estar y formar parte de ese aquí y ahora.

Como mencionamos más arriba, en los procesos de corporización hay algo importante, el hecho de que generan *energía*, es decir, que engendran el propio cuerpo como energético. El actor emplea ciertas técnicas y prácticas de corporización con las que logra generar energía que circula entre él y los espectadores y que tiene un efecto directo sobre ellos.

Así pues, la “magia” de la *presencia* consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía de tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala, que le afecta, e incluso lo tiñe. Esta energía es la fuerza proveniente del actor. En la misma línea se anima también a los espectadores a generar ellos mismos energía, a que sientan al actor como fuente de fuerza para sí mismos, una fuente de fuerza que surge súbita e inesperadamente, que se derrama entre actores y espectadores, y que es capaz de transformarlos (Fischer Lichte E., 2011:201). Aquí también notamos este “feed back” o retroalimentación que ocurre entre ambos actor y espectador.

---

<sup>14</sup> Latín. Aquí y ahora.

Otro concepto muy interesante que analiza Fischer Lichte es el de *presencia*: concepto que se refiere al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa. La presencia, aunque tenga efectos a través del cuerpo del actor es experimentada físicamente por el espectador, no se trata primordialmente de un fenómeno físico sino mental. El de la comparecencia, el de la presencia, es un proceso intemporal de la conciencia, es decir, que tiene lugar a la vez dentro y fuera del transcurrir del tiempo (E. Fischer Lichte, 2011:203).

Como antes mencionamos, Erika Fischer Lichte define a la supresión de la oposición entre cuerpo y mente o conciencia y la aparición de el cuerpo fenoménico de los actores cómo *embodied mind*. En presencia del actor, el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo a sí mismo, como *embodied mind*, como seres en permanente devenir; la energía circundante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital. La autora llama a esto concepto radical de presencia. El actor ha venido en presencia como *embodied mind*, con ello le brinda al espectador la oportunidad de experimentar tanto al actor como a sí mismo como mentes corporizadas (Fischer Lichte E., 2011:204).

En la presencia, dice Fischer Lichte, no aparece pues algo extraordinario, sino que en ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento: la singularidad de que el hombre es *embodied mind*. Experimentar a los demás y a uno mismo como actuales, como presentes, significa experimentarlos y experimentarse como *embodied mind* y vivir con ello la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformadora, cómo transfigurada (Fischer Lichte E., 2011:205).

Es bien conocido que Benjamin define el *aura* como la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que pueda hallarse<sup>15</sup>, es decir, la auratización produce una especie de raptó, pues aunque un fenómeno aurático se encuentre al alcance de la mano se resiste a cualquier aproximación, siempre parece lejano. Frente a ello, la *presencia* se define como un modo particularmente intenso de actualidad. El aura, dice Fischer Lichte, se respira, es decir, se recibe físicamente, como cuando en el caso de la presencia el espectador siente físicamente el efecto de la fuerza proveniente del actor sobre sí, la relación que existe entre aura y presencia requiere una explicación más detallada (E. Fischer Lichte, 2011:198-199).

Mientras que el concepto de aura enfatiza en esta transformación el momento del raptó, del *noli me tangere*<sup>16</sup>, que al mismo tiempo es percibido físicamente, que se respira, el concepto de presencia se orienta más a lo llamativo de lo ordinario, a la

---

<sup>15</sup> Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982. p.24

<sup>16</sup> Latín. No me toques, no te acerques a mí.

manera en que lo hace aparecer, algo que se experimenta físicamente y que por eso se convierte en acontecimiento. De ahí que reauratización y presencia no sean equiparables, aunque de ninguna manera se excluyen mutuamente. Se centran en aspectos y momentos distintos del mismo proceso, el proceso en el que el espectador se transforma.

Mientras el concepto de aura puede aplicarse a objetos, el de presencia ha de quedar reservado solo para seres humanos, porque la actualidad de un objeto no puede ser descrita como hacer-parecer-en-tanto-que-*embodied mind*. Y esa particularidad es el parámetro más importante del concepto radical de presencia, entonces éste ha de quedar reservado para seres humanos (E. Fischer Lichte, 2011:205-206). A partir de este punto entonces nos distanciamos del concepto de aura de Benjamin para analizar procesos teatrales o performativos y nos quedamos con el de presencia.

Fischer Lichte señala que ninguno de estos conceptos se puede aplicar a productos de medios técnicos y electrónicos, que pueden ser capaces de generar *efectos de presencia*, pero no de *presencia*. Mientras que el concepto de presencia, al centrarse en el aparecer, hace que la dicotomía entre ser y parecer, esencial e inevitable en los debates estéticos de los siglos pasados, se desmorone, los llamados efectos de presencia de los medios técnicos y electrónicos la dan por supuesta. Hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por eso que los cuerpos, ni los objetos, aparezcan realmente como actuales. Con ayuda de determinados procedimientos logran transmitir la promesa de actualidad. Cuerpos humanos, fragmentos de cuerpos humanos, cosas o paisajes parecen actuales de una manera particularmente penetrante, aunque de lo que se trata en realidad es de un juego de luces proyectados sobre una pantalla o de una específica combinación de píxeles: ni sobre la pantalla ni sobre el monitor de televisión o del ordenador aparecen realmente como actuales cuerpos humanos, cosas o paisajes. Es precisamente la lograda apariencia de actualidad la que origina los efectos de presencia. Los cuerpos reales, los objetos reales y los paisajes reales se han desvanecido en los juegos de luces y en los píxeles. Estos son actuales, pero no lo que en y con ellos parece ser actual.

La investigadora alemana afirma que los medios técnicos y electrónicos buscan cumplir la *promesse de bonheur*<sup>17</sup> del proceso de civilización también por este camino. También ellos aspiran a la supresión de la dicotomía entre cuerpo y conciencia, entre materia y espíritu. El camino que recorren es, sin embargo, diametralmente opuesto al de la presencia. Mientras que en la presencia el cuerpo humano aparece precisamente en su materialidad, también en su materialidad, como cuerpo energético, como organismo vivo, los medios técnicos y electrónicos

---

<sup>17</sup> Francés. Promesa de felicidad.

producen la apariencia de actualidad de los cuerpos humanos al desmaterializarlos, al descorporizarlos. Cuanto más eficazmente logran la supresión de la materialidad de los cuerpos humanos, de las cosas, de los paisajes, cuanto más los anonadan, más intensa y abrumadora es la condición aparente de su actualidad. Con esta apariencia sus productos pueden sin duda conmover al espectador hasta las lágrimas, asustarlo, atemorizarlo de tal manera que se le corte la respiración, rompa a sudar y se le acelera el pulso. A menudo la ilusión que crean es más eficaz incluso que la del teatro ilusionista a la hora de suscitar en el espectador intensas reacciones psicológicas, afectivas, energética y motoras. No obstante, no es capaz de que el cuerpo fenoménico del actor aparezca tanto que actual, no lo hace aparecer como *embodied mind*. Los efectos de presencia y la apariencia de actualidad cumplen la promesa del proceso de civilización sobre todo en la medida en que, siguiendo la lógica de este proceso, inmaterializan la corporalidad real de los actores, los descorporizan y permiten experimentar su actualidad exclusivamente como apariencia estética, completamente escindidos de su corporalidad real, material.

Tanto la presencia como los efectos de presencia pueden ser entendidos, según Fischer Lichte, como intentos de cumplimiento de la promesa de felicidad implícita en el proceso de civilización. Pero mientras los efectos de presencia de los medios técnicos y electrónicos siguen en ello la lógica del proceso de civilización, en la realización escénica la presencia es capaz de subvertir esa lógica, de acabar con ella y revelar sus carencias precisamente porque no la reconoce.

En este sentido, una estética de lo performativo es una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una estética del aparecer, no una estética de la apariencia (E. Fischer Lichte, 2011:206-208).

El cuerpo humano, los animales o los seres vivos dice Fischer Lichte no tienen carácter de obra, sino tienen carácter de acontecimiento, ya que la “obra” se aplica a objetos que pueden estar o no terminados, y que a diferencia de los cuerpos vivos carecen de presencia, que es implícita en los acontecimientos (E. Fischer Lichte, 2011:217). Y de esta manera podemos jugar e imaginar, retomando nuevamente a Benjamin, y hablar de “El acontecimiento artístico en la época de la reproductibilidad técnica”, y analizar cómo estos acontecimientos teatrales y performáticos dejan de serlo, y se transforman en algo nuevo, al ser reproducidos de manera técnica.

Según Peggy Phelan<sup>18</sup> es el carácter de acontecimiento de la realización escénica el que no permite su reproducción por medios tecnológicos. Esta autora atribuye así autenticidad y subversión a las realizaciones escénicas en vivo. “En una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación, las

---

<sup>18</sup> Peggy Phelan, Unmarked; The Politics of Performance, Londres/Nueva York, 1993. pg146 en Fischer Lichte 2011:141-142.

realizaciones escénicas en vivo constituyen el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante y a la industria cultural. Solamente en las realizaciones escénicas en vivo aparecen restos de una cultura auténtica. Es insalvable pues su oposición a la performance *retransmitida* por medios tecnológicos, qué es un producto para la comercialización y que representa los intereses del mercado”.

Sobre esto último, me pregunto ¿acaso el teatro no es comercial? ¿No buscan a través de su trabajo los actores, actrices, directores y productores cobrar un salario u obtener una retribución económica? ¿O lo hacen por “amor al arte”? Claramente hay de todos los tipos, profesionales, estudiantes o aficionados, que por un motivo u otro realizan su arte, y no viene a pecho seguir cuestionándonos sobre este punto. Pero sí debemos tener en claro que el teatro, (no todo el teatro), muchas veces sigue las líneas del mercado, y en esto podemos ver claramente como ejemplos a cualquier representación teatral o musical en Broadway, West End, calle Corrientes o la Gran Vía.

Siguiendo con la idea anterior, Fischer Lichte, nuevamente citando a Peggy Phelan, afirma que una performance no puede ser conservada, grabada, documentada ni participar de ninguna manera en la circulación de reproducción de reproducciones, pues tan pronto como se registra se convierte en algo distinto de una performance. Si la performance intenta introducirse en la economía de la reproducción traiciona y debilita la promesa de su propia ontología (Fischer Lichte E., 2011:141-142). Nuevamente entonces nos preguntamos en qué se convierte, y de esto viene a tratar nuestro trabajo.

Queremos dejar bien en claro que no estamos en contra de el registro filmico de las performances o realizaciones escénicas, sino que estamos intentando analizar el fenómeno. Citando a Philip Auslander<sup>19</sup>, podemos ver una de las grandes ventajas de su mediatización. Este autor señala de manera correcta, que precisamente en la reproductibilidad de las performances retransmitidas es donde hay que buscar el origen de su amplísima difusión y disponibilidad.

Se puede sin duda argumentar que, justamente porque las experiencias que posibilitan, las performances en vivo no son reproducibles a voluntad ni son accesibles a cualquiera en cualquier momento, por lo que se les adjudica un prestigio cultural mayor que las retransmitidas. La supuesta superioridad cultural no se sigue por lo tanto de otros aspectos, sino de este (E. Fischer Lichte, 2011:143).

Fischer Lichte explica que en los años 60 y 70 (años del giro performativo) los artistas no tuvieron ningún miedo a los nuevos medios, eran conscientes de las

---

<sup>19</sup> Auslander Philip, “Liveness-Performance in a mediatized culture”, Londres/Nueva York, 1999. En Fischer Lichte 2011:143.

posibilidades que les abrían para la documentación de sus fugaces y efímeras realizaciones escénicas y supieron servirse de ellos (E. Fischer Lichte, 2011:145). Y es así como en principio surgieron la mayoría como documentaciones cinematográficas de archivo, si bien algún que otro performance o realización escénica era transmitido en directo para alguna cadena televisiva de manera comercial.

Como ya mencionamos, es precisamente su documentación la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas en video, películas, fotografía o descripciones la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único (E. Fischer Lichte, 2011:156).

Lo que nos es accesible cuando termina la realización escénica son los documentos que se preparan sobre ella o a partir de ella, pero nunca su materialidad específica. La materialidad específica de la realización escénica escapa a cualquier intento de fijarla. Es la propia realización escénica la que se produce tanto y actual en el proceso de ejecución y la que precisamente por eso en el momento que se produce vuelve a anonadarse (E. Fischer Lichte, 2011:156-157).

Sobre esto Dubatti dice al respecto que existe un riesgo en atribuir al acontecimiento características de esos materiales previos o posteriores que en realidad no son propios del acontecimiento, materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento (documentos, fotografías, grabaciones audiovisuales, críticas, anotaciones, etc.).

Los materiales anteriores o posteriores al acontecimiento teatral, dice el autor, no deben ser estudiados aisladamente, sino, primordialmente, en función de la intelección del acontecimiento perdido, por su vinculación con él; el acontecimiento debe ser estudiado “a partir de” esos materiales conservados.

Es necesario que, mientras pueda hacerlo, el investigador intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, u obtenga materiales sobre ella, ya sea a través de su propia experiencia convivial auto-analizada (el investigador como espectador- laboratorio de percepción), o bien, a través de los materiales vinculados con las experiencias de otros espectadores o asistentes al convivio. El investigador debe dar cuenta del acontecimiento, aunque sea en forma incompleta, nunca absoluta, pues a pesar de esa limitación su contribución será siempre relevante (J. Dubatti, 2011:47-48).

Dubatti explica que la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido. La filosofía del acontecimiento teatral propone una suerte

de vitalismo o neo-existencialismo, una filosofía de la experiencia. Esto implica la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y, eventualmente, como artista y/o técnico. Hay mayor complementariedad entre el espectador y el investigador que entre el investigador y el artista o el técnico. El nuevo tipo de investigador teatral acompaña los acontecimientos, está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera, el investigador es, fundamentalmente, un espectador que se auto-constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales (J. Dubatti, 2011:49).

Sobre este último punto queremos dejar en claro que no hemos participado ni como espectadores, ni técnicos o artistas en los casos concretos a analizar, y de este modo sabemos que nuestro análisis será limitado. Haber formado parte de aquel acontecimiento no solo implica haber visto la obra en vivo, sino haber visto/presenciado la función que fue registrada. Somos conscientes que no debe existir nadie que haya presenciado en vivo y formado parte de estos 4 acontecimientos de los cuales tenemos registros, ya que si bien tomando los casos argentinos esto podría ser posible, al intervenir una obra extranjera ya queda muy limitada la posibilidad.

Hasta aquí nos estuvimos preguntando y tratando de interpretar qué es lo que pasa y qué es lo que estamos viendo cuando vemos un registro fílmico de un acontecimiento teatral, porque como explicamos ya no es incluso correcto llamarlo obra de teatro, porque no lo es. Entonces, ¿qué es el teatro filmado? ¿Es teatro? ¿Es mero registro fílmico? ¿Es una película? ¿Es una obra de arte? ¿Qué son los acontecimientos registrados en video? Y podríamos no cerrarnos solo en los acontecimientos “teatrales” sino en los acontecimientos en sí, en la vida, los aquí y ahora únicos e irrepetibles que son registrados, ¿qué es lo que estamos viendo cuando los vemos?

Jorge Dubatti nos da algunas respuestas introduciendo el concepto de *tecnovivio*: “Tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos” (J. Dubatti, 2020:14).<sup>20</sup>

A modo de cerrar este capítulo, pero de seguir indagando en el subtítulo del mismo, Dubatti observa que en la praxis, experiencia convivial y experiencia tecnovivial

---

<sup>20</sup> Recordemos además el concepto de “convivio”, que según Dubatti es la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana (J. Dubatti, 2020:14).

tienen aspectos en común, pero nos interesa destacar que se muestran claramente diferentes, en los ejes ontológico, epistemológico, ético y político.

Sin afán de binarismos, Dubatti confronta entonces las artes teatrales (conviviales) / artes tecnoviviales:

- Materialidad del cuerpo y del espacio / signo y virtualidad.
- Calor de los cuerpos vivos / frialdad táctil de los dispositivos electrónicos.
- Presencia física / presencia telemática y-o virtual.
- Territorialidad (intraterritorial) / desterritorialización (interterritorial).
- Proximidad y cercanía / distancia y vínculo remoto.
- Relativa independencia de la tecnología y las máquinas / absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía, los servidores, las empresas y el mercado.
- Inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad) / intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación).
- Mayor organización convivial desde la experiencia que se resiste al lenguaje / mayor organización tecnovivial por el constructo de lenguaje.
- Políticas de la mirada y desempeños del espectador muy diferentes.
- Diversas mediaciones institucionales que modifican la zona de subjetivación (ir a una sala independiente en un barrio porteño es bien diferente a pagar conectividad a Fibertel y Cablevisión).
- Los convivios son menos controlables por los servicios de inteligencia / los tecnovivios son fáciles de grabar y archivar.
- Paradigma de la cultura viviente, que no se deja enlatar / paradigma de la cultura in vitro, registrable.
- Duelo, pérdida, transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente, teatro de los muertos / ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación / la transmisión de audio o audiovisual).
- Formas diversas de los trabajos de la memoria.

- Mayor peligrosidad social en la proximidad y encuentro territorial / menor peligrosidad social en la distancia y aislamiento.
- Diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones en los acontecimientos: historia del convivio / historia del tecnovivio.
- Unas poéticas de actuación conviviales / otras poéticas de actuación tecnoviviales.
- Herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos teatrales / otras herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos tecnoviviales.

Experiencias diferentes, en suma, reenvían a paradigmas diferentes porque exigen constelaciones categoriales diversas. Y que no valen solo para el mundo del espectáculo: también, dice Dubatti, comprobamos muchas de ellas en la confrontación de educación presencial y educación a distancia” (J. Dubatti, 2020:17-19).

Es claro, por último, que otra de las ventajas de registrar una realización escénica (convivial), a parte de su documentación histórica, es el rédito económico que se puede obtener a partir de ella, es decir, que automáticamente en cuanto tengo la materialidad de la misma (el video-tecnovivial), puedo comercializarlo, y es en este lugar donde aparecieron, los canales de televisión y las tiendas de DVD o video clubs en un principio, y más tarde internet, la web 2.0 y las plataformas de streaming, donde estos gozan de la posibilidad de ser subidos a los mismo y producir ingresos a través de su alquiler, o como catálogo bajo una suscripción fija mensual. De esta manera los directores, productores, actores y todo el equipo creativo de una realización escénica teatral o musical, pueden seguir obteniendo un rédito económico por algo que hicieron en un pasado y fue registrado. Y es aquí donde damos paso al capítulo siguiente y nos incursionamos de lleno en la plataforma elegida, que hace esto: TEATRIX.

## CAPÍTULO 3

# El Fenómeno TEATRIX

“Teatrix es la primera plataforma del país que te permite ver obras de teatro online en alta definición, desde cualquier dispositivo mediante una suscripción mensual fija. Es un gran archivo de la memoria artística y cultural de nuestro país. No es cine, no es teatro, es Teatrix”. Estas son algunas de las autodefiniciones de la empresa y su creadora Mirta Romay al hablar de Teatrix. Quien además lo declara como el “*Netflix del teatro nacional*”.

El término “plataforma”, como expone Tarlton Gillespie (2010), tiene múltiples significados: las plataformas son conceptos computacionales y arquitectónicos, pero pueden también entenderse de manera figurativa, en un sentido sociocultural y político, como espacios políticos e infraestructuras performativas. Según la teoría del actor-red<sup>21</sup>, una plataforma, antes que un intermediario, es un mediador: moldea la performance de los actos sociales, no sólo los facilita (Van Dijck, J. 2016: 34).

Teatrix se autodefine de la siguiente manera: “Somos la primer plataforma Argentina para disfrutar obras de teatro online, a través de dispositivos conectados a internet. Invitamos a los amantes de las artes escénicas a acceder a un catálogo con más de 100 títulos de diferentes géneros que recorren el teatro Argentino (su actualidad e historia), de Broadway y Brasil inclusive, a través de una accesible suscripción mensual”<sup>22</sup>.

Si utilizamos las clasificaciones de José Luis Fernández (2018) podríamos afirmar que Teatrix es una plataforma multimodality, interindividual, espectral, y de broadcasting.

Como dijimos en la introducción, Van Dijck (2016), se centra en el análisis de las plataformas desde la perspectiva del actor-red. Las plataformas, según este enfoque no pueden considerarse artefactos, sino un conjunto de relaciones que deben ser sostenidas por su performance constante; distintos tipos de actores les atribuyen sentidos a estas plataformas (J. Van Dijck, 2016:20).

La teoría de actor red puede ser entendida como constructos tecnoculturales, pero también como estructuras socioeconómicas. Cada nivel prestará atención a tres elementos o actores constitutivos. El abordaje de las plataformas como constructos sociotécnicos obliga a prestar atención a la tecnología, los usuarios y el contenido;

---

<sup>21</sup> Véase Van Dijck J. 2016

<sup>22</sup> Véase <https://conoce.teatrix.com/quienes-somos/> ¿Qué es Teatrix?

considerarlas como estructuras socioeconómicas demanda un escrutinio de sus regímenes de propiedad, su gobierno y sus modelos de negocios (J. Van Dijck, 2016:21). Es así que aquí analizaremos cada una de estas propiedades en nuestra plataforma elegida. Para el enfoque de nuestro trabajo analizaremos las dimensiones de propiedad, usuarios y contenido. Las demás dimensiones (tecnología, gobierno, modelo de negocios y parte de contenido) se encontrarán desarrolladas en los anexos de nuestro trabajo. La siguiente información fue recolectada de distintas fuentes electrónicas como artículos periodísticos, observaciones en Facebook, Twitter y Teatrix, y entrevistas, tomando como referencia actual al periodo octubre-noviembre de 2019.

### **3.1. Dimensión Propiedad:**

Esta dimensión según Van Dijck es la que concierne a el sistema de producción de una plataforma, su régimen y estructura de propiedad, la evolución de la marca en el mercado, la imagen que los propietarios tienen de su plataforma, y si esta está a la altura de las expectativas y evaluaciones de los usuarios (J. Van Dijck, 2016:39). De cierta manera este apartado es una suerte de historia o biografía de la plataforma elegida, para así conocerla mejor.

Teatrix fue lanzada al mercado el 27 de marzo de 2015 (día nacional del teatro), y desde ese entonces hasta la actualidad la plataforma sigue en manos de su propietaria inicial, la señora Mirta Romay. En términos de empresa concreta, Teatrix es una empresa de entretenimiento de financiación privada y cuenta a octubre de 2019 con un total de 10 empleados de planta fija, y a su vez terciariza trabajos. Su oficina central se encuentra en la zona de Palermo (Zapata 286, Colegiales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires), y fue adquirida en el año 2017.

Su fundadora y CEO, Mirta Romay<sup>23</sup>, previo a Teatrix incursionó en otras tecnologías, medios y plataformas, comenzando así en 1998 con “Formar”, un proyecto educativo para el desarrollo que consistía en crear contenido educacional para la TV argentina y latinoamericana. Luego en 2013 vino “Webee”, una plataforma educativa que además permite la transmisión (streaming) en vivo o a demanda (actualmente sigue en funcionamiento), y finalmente en 2015 Teatrix.

Desde su lanzamiento en marzo de 2015, Teatrix creció de manera constante. Comenzó con tan solo ocho espectáculos argentinos en cartel ofrecidas por una suscripción mensual de \$150 y al mes de su lanzamiento sumó dos títulos más. A mediados de 2016 la plataforma contaba con veintitrés obras en cartel incluyendo

---

<sup>23</sup> Hija de Alejandro Romay quien fue locutor, conductor y empresario teatral mejor conocido como el “Zar de la televisión”.

títulos nacionales e internacionales. Para 2017 alcanzaba un registro de cincuenta y cinco obras y un ingreso de dos o tres nuevas por mes, y a fin de ese año ya llegaba a los setenta títulos. En 2018 superó los cien títulos, y en la actualidad (octubre 2019) cuenta con más de ciento veinte obras en cartel por una suscripción mensual de \$349.

En relación al número de suscriptores, a mediados de 2017 apenas superaba los tres mil usuarios, y fue en ese año que comenzaron con una estrategia de publicidad que les dio un incremento de entre un 25% y un 30% usuarios por mes. Antes se manejaba con el tradicional *de boca en boca*, mediante redes y mediante la prensa. Para finales de ese año la plataforma había crecido en contenido un 100% y superado los cuatro mil usuarios. En 2018 superó los cinco mil, permitiéndole así sobrepasar el “break given” y tener equilibrio económico después de haber visto sus números en rojo durante tres años. En enero del año siguiente llegó a los siete mil usuarios, a mediados 2019 alcanzó los diez mil usuarios y en noviembre de 2019 superó los doce mil.

En el año 2017 la empresa hizo un gran convenio al venderle su software a Purga.TV un sitio de películas de terror de México, por un abono mensual de U\$S 5.000 (este convenio duró poco tiempo ya que en septiembre de 2018 Purga.tv cerró sus puertas). Ese mismo año, además de bajar costos, invirtieron U\$S 30.000 para las aplicaciones móviles y de los televisores de las marcas LG, Samsung y Sony, a las que se les debe agregar el costo que le genera el *upgrade* de la plataforma y apps (Android y IOS). Para ese entonces la empresa tenía un déficit por debajo de los \$150.000 mensuales y tuvo otro gran gasto pero ahora a nivel publicitario por un valor de \$ 600.000 (en TV y gráfica) y otros \$100.000 de inversión en redes sociales. De allí provinieron la mayoría de los suscriptores, que pocos meses después ya le estarían dando ganancia.

A través de contratos globales, el IP funciona para personas que lo quieran ver en Uruguay, México, Colombia, Estados Unidos, España, República Dominicana, entre otros países.

En relación al contenido, la plataforma cuenta con convenios con Paseo La Plaza, los musicales de “Cibrián & Mahler”, con el teatro Oficial San Martín, con obras de Juan Pablo Geretto, con las producciones de Lino Patalano y “Stage Company”, así como con el *Under* del teatro. Tiene además convenios con plataformas internacionales, a las cuales había comenzado en un principio a pagarles un canon por las obras exhibidas, pero en la actualidad lograron un acuerdo de reciprocidad de contenido, y de esta forma, como es el caso de “BroadwayHD.com” (Nueva York) y “Cennarium.com” (Brasil), el contenido argentino accede al territorio extranjero.

Sobre los derechos de cada una de las obras exhibidas, Teatrix cuenta con una serie de acuerdos con Argentores, SAGAI, Asociación Argentina de Actores, Sindicato Argentino de Músicos y acuerdos privados individuales con directores (que no tienen gremio) y productores. Porque “cada contenido que se reproduce implica derechos de autor, de actores y de dirección, es así como entonces se trabaja con un modelo asociativo”, explica Romay, “...si a Teatrix le va bien, nos va bien a todos. Para todos hay un porcentaje de ganancias, si las obras se consumen. Yo fui la que hizo la inversión inicial”.

Otro convenio en este último año fue con “Latam Líneas Aéreas”, que compró los derechos y ya ofrece obras argentinas entre las opciones de entretenimiento a bordo, dándole así mayor visibilidad a la plataforma y al contenido argentino en todo el continente y más, como así también una nueva fuente de ingresos.

Además, desde el año 2016, Teatrix tiene convenio con “Cablevisión On-Demand”, y ahora con “Flow”, para ofrecer también su contenido. Un convenio similar es el que se realizó en mayo de este año, con la Biblioteca del Congreso de la Nación. Esta tiene la propuesta de federalizar más el país llevando contenido académico y cultural a los rincones del mismo, a través de la “bibliomóvil” y el tren argentino. En estos se reproduce contenido de Teatrix.

Teatrix es una de las pocas plataformas a nivel mundial que se dedica al streaming de obras de teatro a través de una suscripción mensual fija. Algunas de estas otras plataformas, de las cuales incluso se ha inspirado Teatrix en algunos casos, como ya lo dijimos al inicio de este trabajo, son: “www.BroadwayHD.com” (Estados Unidos), “www.Cennarium.com” (Brasil), “www.GlobePlayer.tv” y “www.DigitalTheatre.com” (Reino Unido) y “www.PalcoDigital.com” (España), entre otras. Teatrix por su parte se autodefine como “el Netflix del teatro nacional”, y también está inspirada en esta última plataforma, no solo a nivel estético (color y tipografía), sino también de políticas de uso.

Por último, una característica muy importante de Teatrix, y que a diferencia de lo que se conoce como un denominador común de opinión, es que esta plataforma no le saca o resta público al teatro, al contrario, permite que accedan al teatro personas que no lo harían de otro modo, ya que la mayoría de sus suscriptores son del interior del país y casi el total del contenido es producido en los teatros de Buenos Aires o el exterior. A su vez, es una manera de seguir generando ganancias con algo que ya no lo haría, y funciona como un gran registro del teatro nacional. Esta aclaración es siempre realizada por su propietaria a manera de “atajarse” de eventuales críticas infundadas.

### **3.2. Dimensión de usuario y hábitos:**

Los usuarios según Van Dijck son receptores y consumidores, productores y partícipes de la cultura; se los puede considerar amateurs y ciudadanos, pero también profesionales y trabajadores (Van Dijck, J. 2009).

La autora dice que el análisis de la agencia del usuario como un constructor tecnocultural demanda una distinción conceptual entre la participación implícita y explícita del usuario. La participación implícita es el hábito inscripto en el diseño del programador por medio de los mecanismos de codificación. La idea de uso explícito alude al modo en que los usuarios reales interactúan con el medio social. Sin embargo, la fórmula “usuarios explícitos” puede utilizarse de distintas maneras. En primer lugar, refiere a una concepción demográfica o estadística: los sitios web, por ejemplo, publican datos y números intensivos acerca de sus usuarios (uno de ellos podría ser la cantidad de usuarios por mes), su diversidad nacional y global y otras informaciones demográficamente relevantes (género, edad, ingreso, clase, etc.) (Van Dijck, J. 2016: 37).

En relación a su audiencia, Teatrix tiene a noviembre de 2019 algo más de 12.000 suscriptores, con un promedio de edad por encima de los 45 años, pero con un incremento interesante entre los más jóvenes en el último año. Cabe mencionar que el 65% de los registros corresponden a mujeres.

Un 25% de los usuarios son personas que habitualmente no van al teatro, mientras que el resto asiste una vez al año o más<sup>24</sup>.

Aquí podemos hacer una comparación con los datos recolectados por la Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital -ENCCyED- del Sistema de Información Cultural de Argentina -SinCA- del año 2013. Sobre la totalidad de los usuarios de Teatrix, el 75% concurre por lo menos 1 vez al año al teatro, mientras que en los datos recolectados por la encuesta, solo el 19% de los argentinos asiste por lo menos 1 vez al teatro. Si bien no nos sorprende que tan solo un 19% de la población asista al teatro, si nos sorprende que haya un 25% de usuarios de Teatrix que no lo haga. Quizás ese 25% explica y es parte de esos usuarios, de los que habla Mirta Romay en una entrevista, que debido a las distancias e imposibilidades físicas no asisten al teatro, pero si son usuarios de Teatrix.

Otro dato que queremos hacer notar, es que del total de las personas que asisten al teatro (fuente ENCCyED), un 60,5% son mujeres, mientras que en Teatrix el público femenino alcanza el 65% de su totalidad. De esta forma notamos una equivalencia razonable entre ambas fuentes.

---

<sup>24</sup> Estos datos son ofrecidos ya que, a la hora de inscribirse, es una de las preguntas que realiza la plataforma al usuario. Datos obtenidos gracias a entrevistas y notas online.

A través de una entrevista con un miembro<sup>25</sup> de Teatrix, obtuvimos otro dato sobre los usuarios, que es que el promedio de permanencia de un “usuario tipo” en Teatrix es de 15 meses, y consume 2 obras por mes. De esto podemos sacar la conclusión de que un usuario tipo promedio consume 30 obras durante su suscripción en Teatrix.

Por último, la forma de interacción que tiene un usuario para con la plataforma, así como la calificación de las obras, se realiza vía Facebook<sup>26</sup>. Aquí notamos que tiene mucho sentido que el contacto sea vía Facebook, ya que nuestra plataforma es utilizada en su mayoría por adultos (45 años promedio), y Facebook tiene mayor preponderancia en usuarios adultos antes que en jóvenes<sup>27</sup>.

### **3.3. Dimensión contenido:**

El contenido es un elemento constitutivo de las plataformas. Mirta Romay, refiriéndose al contenido de Teatrix, lo define como la traducción de una obra de teatro al lenguaje audiovisual.

Como se mencionó anteriormente, lo que se puede consumir dentro de esta aplicación son obras de teatro nacionales e internacionales, ya que cuenta con convenios con países como Brasil, México, España y Estados Unidos. Cada una de estas obras presenta una reseña, nombrando a actores y actrices, directores, productores, iluminadores, así como también donde y cuando fue filmada. A las obras se le suman materiales extras, en algunos casos, como entrevistas a los protagonistas, videos del backstage de la obra e incluso el trailer de la misma.

La aplicación presenta una estandarización del contenido, ya que, todo lo que se puede consumir se encuentra en un mismo formato, pero, sin embargo, no permite un intercambio de contenido con el usuario (a diferencia de Youtube, por ejemplo).

“El contenido de un medio puede variar (como ocurrió cuando la TV desplazó a la radio como medio narrativo, liberando a ésta para convertirse en el principal escaparate del rock and roll), su público puede cambiar (como ocurre cuando los cómics pasando a ser un medio dominante en la década de 1950 a un medio especializado en la actualidad) y su estatus social puede elevarse o caer (como sucede cuando el teatro deja de ser una forma popular para convertirse en una elitista). Pero, una vez que un medio se establece satisfaciendo alguna exigencia, continúa funcionando dentro de un sistema más vasto de opciones comunicativas” (Jenkins H., 2008). En relación a esta cita, podemos considerar a Teatrix una

---

<sup>25</sup> Andrea Leonardi - Institucional y Legales Teatrix

<sup>26</sup> Información otorgada por Andrea Leonardi, miembro de Teatrix

<sup>27</sup> Véase: <https://www.emarketer.com/content/facebook-losing-younger-users-at-even-faster-pace>

plataforma que democratiza el acceso al contenido teatral, que en nuestro país siempre se encontró centralizado en la Avenida Corrientes de la Capital Federal.

Su creadora lo considera como un contenido histórico para el medio, debido a que el teatro estuvo en el origen de la radio, después en el de la televisión, pero nunca había llegado a las nuevas tecnologías y plataformas, que están dirigidas directamente hacia el usuario, no existía antecedente alguno en el país.

Dentro de esta estandarización del contenido, *el Netflix del teatro* presenta diversidad de géneros, desde las obras de Pablo Geretto, pasando por las comedias de China Zorrilla y el teatro alternativo, los musicales, hasta llegar a los unipersonales e incluso obras para los más pequeños como el homenaje de Héctor Presa a María Elena Walsh.

En relación a la calidad audiovisual y argumental de los videos, Mirta Romay se preocupó en aclarar: "No es teatro filmado, porque se sabe que eso es aburridísimo. No se colocó una cámara fija durante el desarrollo de la obra, sino que para filmar cada espectáculo se realizó una puesta de cámaras y se planean entrevistas con autores y directores para diseñar cuál es el mejor modo de editar el producto audiovisual y de dirigir la mirada". "Como los actores, nosotros estudiamos también el guión y nos preparamos antes de filmar".

"En general, en cualquier proyecto audiovisual, la cámara sigue a la palabra, lo que se toma siempre es lo que dicen los actores. Pero acá hacemos un trabajo más profundo, hay una búsqueda intelectual de entender al autor y al director y hay millones de otras cosas que tomar en cuenta. Se parece más al cine, en ese sentido. Queremos que en la imagen audiovisual se vea lo que el director y el autor quisieron mostrar. Tratamos de entrar al mundo del pensamiento del otro y traducirlo a su lenguaje", contó Romay al sitio "TodoShow" en 2015.

En cuanto a la conectividad algorítmica, la plataforma no demuestra ningún uso de los datos recolectados de sus usuarios, más que para un uso propio de ellos como empresa para tener ciertas estadísticas.

Dentro de la aplicación no recomiendan títulos ni hay sugerencia alguna, el contenido se encuentra dividido en géneros (comedias, dramas, unipersonales, Broadway, Brasil, musicales, memoria artística, etc) y únicamente aparece una sección para "continuar viendo" los videos que quedaron inconclusos. Para saber si esta plataforma iba o estaba interesada en agregar más géneros performáticos y teatrales, le preguntamos al personal de Teatrix si consideraban agregar nuevos géneros como circo y ópera, como hacen otras plataformas similares, pero nos respondieron que no estaban interesados en nada más allá de lo teatral y musical.

En comparación con Netflix, no se encuentra el botón “otros títulos que también podrían interesarte”, no hay recomendaciones al finalizar una obra (únicamente la opción de volver a verla), ni algún otro tipo de sugerencia por haber visto algún título, es decir, todavía no desarrollaron ningún motor de búsquedas o recomendaciones. Y tampoco la reproducción automática de una otra obra luego de finalizada alguna.

Encontramos por último una sección con los “próximos estrenos” y otra con “las 10 más vistas del Teatro Comercial” y “las 10 más vistas del Off”. Pero esto último se opone a lo que nos comunicó la empresa cuando, al consultarles sobre las obras más vistas, respondieron que no tenían información sobre ello.

Por último, acerca de los términos y condiciones sobre el uso de contenido, véase anexos.

## CAPÍTULO 4

# El Teatro Musical

Como los casos a analizar concretamente en nuestro trabajo son piezas de teatro musical, nos parece necesario poder definir este género en particular y dar cuenta de sus características principales. Elegimos este género a analizar porque existen muy pocos estudios sobre el teatro musical, la mayoría se centran en estudios sobre la ópera o el teatro en sí, pero no sobre este género. Por otra parte, hay un reconocimiento del género a partir del estudio y experiencia del mismo.

Para el desarrollo de este capítulo, realizamos una recopilación de información de fuentes electrónicas a través del libro de Gorlero<sup>28</sup>, artículos de Musicales BAires<sup>29</sup>, y el artículo de New World Encyclopedia sobre “musical theatre”<sup>30</sup>.

### 4.1. Introducción y definiciones del género

El teatro musical es una forma de teatro o arte escénico, surgido a mediados del siglo XIX, que combina música, canciones, diálogo hablado, danza y diferentes disciplinas. Los variados aspectos emocionales de la producción (humor, patetismo, amor, ira), así como la historia misma, se comunican a través de las palabras, la música, la danza y la puesta en escena del entretenimiento como un todo integrado.

Las obras de teatro musical, generalmente conocidas como "musicales", se realizan en todo el mundo. Pueden presentarse en lugares grandes, como producciones teatrales de West End y Broadway, de gran presupuesto en Londres y Nueva York, o en producciones más pequeñas fuera de Broadway o regionales, en giras o por grupos de aficionados en escuelas, teatros y otros eventos informales. Además de Gran Bretaña y Estados Unidos, hay escenas vibrantes de teatro musical en Argentina, España, Canadá, Japón, Australia, México y muchos otros países.

Los tres componentes principales de un musical son la música, las letras y el "libro". El libro se refiere a la obra o trama del espectáculo. La música y las letras juntas

---

<sup>28</sup> Gorlero, Pablo “Historia del teatro musical en Buenos Aires: Desde 1980 a 2013”. Editorial Emergentes, 2013.

<sup>29</sup> Musicales Baires, plataforma periodística sobre el teatro musical en Buenos Aires, a cargo de Daniel Falcone IV. Daniel Falcone, “La Historia del Teatro Musical en Buenos Aires”, nota electrónica, 13 noviembre, 2016.

<sup>30</sup> Musical Theater. (2018, November 1). New World Encyclopedia, . Retrieved 19:23, March 18, 2020 from //www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Musical\_Theater&oldid=1015635.

forman la partitura del musical. La interpretación del musical por parte del equipo creativo influye mucho en la forma en que se presenta el musical. El equipo creativo incluye un director, un director musical y, por lo general, un coreógrafo. Una producción musical también se caracteriza de manera creativa por aspectos técnicos, como el escenario, el vestuario, las propiedades del escenario, la iluminación, etc., que generalmente cambian de producción a producción.

No hay una duración fija para un musical, y puede variar desde un entretenimiento corto de un acto hasta varios actos y varias horas de duración (o incluso una presentación de varias noches). Sin embargo, la mayoría de los musicales van desde una hora y media hasta tres horas. Los musicales de hoy se presentan típicamente en dos actos, con un intermedio de 10 a 20 minutos de duración. El primer acto es casi siempre algo más largo que el segundo acto, y generalmente presenta la mayor parte de la música. Un musical puede construirse alrededor de cuatro a seis melodías de temas principales que se repiten a lo largo del espectáculo, o consisten en una serie de canciones que no están directamente relacionadas musicalmente, que pueden representar el leitmotiv de cada uno de los personajes o de la obra en general. El diálogo hablado generalmente se intercala entre números musicales, con algunas excepciones.

Los tipos de teatro musical incluyen, entre otros: "ópera cómica" (u "ópera ligera", que denota una obra dramática cantada, generalmente con un final feliz); "opereta" (un género de ópera ligera que es "ligera" tanto en términos musicales como temáticos); "obra musical", "comedia musical", "burlesco" (entretenimiento teatral que generalmente consiste en parodias cómicas y, a veces, un striptease); "music hall" (entretenimiento variado que involucra una mezcla de canciones populares, comedia y actos especializados); y "revista" (entretenimiento teatral de varios actos que combina música, danza y bocetos), entre otros. Algunos trabajos pueden ser descritos por más de una de las categorías anteriores.

El espectáculo a menudo se abre con una canción que establece el tono del musical, presenta algunos o todos los personajes principales y muestra el escenario de la obra. Dentro de la naturaleza comprimida del musical, los escritores deben desarrollar los personajes y la trama. La música además proporciona un medio para expresar emociones.

Muchas obras "familiares" de teatro musical han sido la base de películas musicales populares. Por otro lado, en las últimas décadas ha habido una tendencia a adaptar musicales de la pantalla al escenario, tanto de musicales populares como de películas animadas. Finalmente se volvió común hacer "películas" de los musicales, registrados en vivo, con o sin audiencia, aquí podemos ver varios ejemplos de

grandes producciones como “She Loves Me” (2016), “Shrek the Musical” (2013), “Love Never Dies” (2012) o “Hamilton” (2020), entre otros.

#### 4.2. Cuatro musicales:

Como dijimos en el capítulo primero, en este trabajo analizaremos 4 registros fílmicos presentes en la plataforma Teatrix: una obra recuperada, una obra de un tercero, un original Teatrix, y una obra extranjera. El análisis de carácter más técnico de los registros lo desarrollaremos en el capítulo quinto, pero por el momento nos atenemos a mencionar las 4 obras elegidas, realizar una pequeña descripción de cada una y su relevancia. Queremos subrayar que la elección de cada una de ellas se debe a las diferencias entre las formas de registro, y diferencias incluso categóricas en la misma plataforma.

En relación al registro fílmico de realizaciones escénicas para fines comerciales en plataformas, y realizados por la misma plataforma -en este caso extranjera-, podemos tomar como un hecho histórico a la obra “*She Loves Me*”. “*She loves me*” es un musical de 1963 -con música de Jerry Bock, letra de Sheldon Harnick y libro de Joe Masteroff- que fue revivido en 2016 en Broadway, Nueva York. Este musical se convirtió en el primer musical de Broadway en ser filmado o registrado en vivo el 30 de junio de 2016 en el teatro Studio 54, según la revista PlayBill.<sup>31</sup> Por supuesto que no es el primer musical de Broadway en ser filmado o registrado, pero si el primero en realizarse con público y concebirse para ser “comercializado” en una plataforma digital de streaming de teatro, en este caso Broadway HD.

Por su parte Teatrix en Argentina -adelantada frente a la plataforma estadounidense- realizó su primer registro fílmico con público -concebido para ser comercializado en una plataforma digital de streaming de teatro- el 12 de octubre de 2014 en el teatro Coliseo Podestá de La Plata, de la obra de teatro “*La casa de Bernarda Alba*” de Federico García Lorca. Ahora bien, si nos referimos al género que nos concierne -el teatro musical- Teatrix realizó su primer registro fílmico con estos fines el 18 de noviembre de 2014, con el musical “*El cabaret de los hombres perdidos*”, en el teatro Moliere Café Concert de Buenos Aires, con letra de Cristian Simeón y música de Patrick Laviosa, convirtiéndose este en el primer musical en ser concebido y registrado en vivo en Argentina para su “comercialización” en una plataforma digital de streaming de teatro. Dos días antes de ese registro, Teatrix realizó el registro del musical infantil “*María Elena*”, tomando a éste como un subgénero del musical. En

---

<sup>31</sup> Clement, Olivia. “[She Loves Me Is Live-Streamed Tonight](#)”, [Playbill](#), June 30, 2016.

estos dos últimos casos, Teatrix también se adelantó frente a la plataforma estadounidense.

Ambas plataformas ofrecen en su catálogo tanto registros filmicos propios, como de terceros, y estos últimos incluso anteriores a los mencionados, pero claro concebidos con propósitos diferentes. Es aquí entonces que la obra de teatro musical que elegiremos para analizar, de un tercero y otorgada a Teatrix bajo convenio, es el musical “*Drácula*” con letra de Pepe Cibrián Campoy y música de Angel Mahler, grabada en vivo el 28 de mayo de 2011 en el teatro Astral de Buenos Aires, por las empresas “Estudio móvil” de Pichón Dalpont y “Videotronics”.

La historia y relevancia de este musical en nuestro país es muy importante, ya que es el musical argentino con mayor éxito en el país y en el extranjero. Por este motivo dedicaremos un par de párrafos a este musical.

Daniel Falcone<sup>32</sup> citando el libro de Gorlero<sup>33</sup> dice que a principio de los 90, el empresario Tito Lectoure quería traer “El fantasma de la ópera” para presentarla en el Luna Park de Buenos Aires, pero al no conseguir los derechos, produjo otra obra en su reemplazo. Así es que en 1991 se estrenó “*Drácula El musical*”, sin dudas uno de los musicales argentinos más importantes de los últimos tiempos.

Escrita y dirigida por Pepe Cibrián y con música de Angel Mahler, realizó cinco temporadas en el mismo estadio (1991, 1992, 1994, 1997 y 2000), dos temporadas en el Teatro Ópera de Buenos Aires (2003 y 2007), en el Teatro Astral de Buenos Aires (2011, en conmemoración de sus primeros 20 años y en el 2016 a 25 años de su estreno) varias giras nacionales y otras tantas internacionales. Actualmente el musical supera los dos millones de espectadores a nivel mundial, siendo el musical argentino más visto de la historia.

El elenco original incluía a Cecilia Milone en el papel de Mina, a Paola Krum como Lucy y a Juan Rodó como Drácula, quien a partir de allí encarnó a muchos protagonistas de diferentes musicales, incluyendo las otras creaciones de Cibrián-Mahler.

Justamente el éxito de esta obra fue el punto de partida para la creación de muchos otros musicales argentinos.

Finalmente nos queda el último caso a analizar y aquí elegiremos como obra recuperada a “*Tita una vida en tiempo de tango*”, registrada a modo de archivo,

---

<sup>32</sup> Daniel Falcone, “La Historia del Teatro Musical en Buenos Aires”, nota electrónica, 13 noviembre, 2016.

<sup>33</sup> Gorlero, Pablo “Historia del teatro musical en Buenos Aires: Desde 1980 a 2013”. Editorial Emergentes, 2013.

también en 2011 en el teatro Metropolitan de Buenos Aires, con libro de Nacha Guevara y Alberto Negrín, y música original de Tita Merello.

## CAPÍTULO 5

### Análisis de obras

Como dijimos en el capítulo primero, este capítulo implicará el análisis técnico de las obras elegidas, basándonos en las categorías ofrecidas por Villanueva Benito (2014). Esta autora en su tesis doctoral analiza de manera técnica y sistemática la mediatización audiovisual de la ópera Don Giovanni, comparando distintas producciones de la misma obra. Nosotros tomaremos las categorías y conceptos que utiliza la autora, centrándonos en: los aspectos técnicos; imagen y sonido; lenguaje audiovisual; universo narrativo; y un análisis específico de la obertura de cada video.

Este capítulo nos parece interesante porque es en él donde se vislumbran las decisiones que se toman al transformar estos acontecimientos en convivio de Art Event, en registros fílmicos, películas, obras de arte o Art Work.

Villanueva dice que la mediatización modula la sociedad y la cultura, al incluir en el proceso, además de a los productos audiovisuales, a los agentes de su creación y de su consumo (I. Villanueva Benito, 2014:26).

Sobre las categorías a analizar, la autora utiliza 89 variables de las cuales nosotros tomaremos solo 61 para describir a las obras elegidas. En su trabajo doctoral Villanueva, a través de los datos y pruebas obtenidas, emplea el “estadístico exacto de Fisher”; nosotros por nuestra parte, no haremos nada de eso ya que nuestra muestra es muy pequeña, los casos son difíciles de comparar y nos interesan sus variables más a modo descriptivo. Nuestra tabla con los datos recolectados se encuentra en los anexos<sup>34</sup>. A su vez allí, además de la tabla con las variables, completamos con una ficha técnica de cada uno de los registros, con sus actores, productores, directores, músicos, etc., y un breve resumen o descripción de los mismos.

#### 5.1. Variables de análisis:

Cuando habla de los *Aspectos Técnicos* la autora hace referencia al tipo de grabación y de emisión de la obra original y al formato audiovisual. Se analiza si son creaciones originales o si son grabaciones desde los teatros mismos; si existía una intención previa de ser emitidos o distribuidos en algún medio de comunicación y si

---

<sup>34</sup> En la página 78

dicha emisión se produjo en directo para cines o televisión, así como el formato de la misma.

Con *Imagen y Sonido* la autora se refiere a lo relacionado con el equipo técnico empleado para la grabación, como también al concepto de sonido que ha prevalecido en la representación. Identifica además si se ha empleado una técnica multi-cámara que define claramente a un tipo de lógica televisual frente a la cinematográfica, y si se utilizan las cámaras desde posiciones fijas según los tiros de grabación: el tiro izquierdo, el frontal, el derecho, o la existencia de otro tipo de colocación de cámara. Estas preguntas también estudian el tipo de ángulo desde el que se graban las tomas en cada cámara, y si existe un predominio de alguno de ellos sobre los demás. Al mismo tiempo, en relación a la angulación de la cámara, se intenta observar si la utilización de planos no frontales, como los picados, los contrapicados o los cenitales, responde a un sentido narrativo propio de la lógica cinematográfica o si, por el contrario, se debe a una justificación meramente técnica, basada en una colocación no intrusiva de la cámara en el teatro original.

Se intenta averiguar también si se respeta la perspectiva sonora y los volúmenes, en relación a la verosimilitud que ha de conseguirse con respecto a la acción escénica o si han sido alterados en la postproducción.

El *Lenguaje Audiovisual* concierne al criterio empleado en el ritmo de montaje; el tamaño, la proporción y la relación de los planos utilizados en el discurso audiovisual; y los movimientos de cámara. Determinadas concepciones del lenguaje audiovisual, inciden directamente en la construcción de una lógica televisual, o bien en la potenciación de la narración cinematográfica. Se analiza también si los cortes de la planificación se deben, bien al movimiento de la acción escénica, a un criterio narrativo, o bien a un criterio musical. Estos tres criterios marcan claramente el ritmo de montaje en cada uno de los productos:

- El *criterio escénico* responde a aquellas obras que cambian de plano en función de la acción de los personajes en la escena, con independencia de si les toca cantar/hablar o no.
- El *criterio narrativo* define a aquellos montajes que persiguen mostrar prioritariamente qué cantantes o actores intervienen, de modo que sigue claramente las directrices del libreto.
- El *criterio musical* incluye todos aquellos montajes cuya prioridad en el cambio de plano es marcada por las inflexiones musicales.

Se describen además cuestiones estéticas como la cantidad total de los planos empleados por el ejercicio audiovisual; la lógica de utilización y el predominio del tamaño de los planos —si, por ejemplo, abundan los planos generales, los planos de conjunto, los medios o los primeros planos—; si existe una relación proporcional en

el empleo de los tamaños durante el montaje de la secuencia —relaciones entre plano y contraplano—, de modo que pueda hablarse de una planificación estéticamente más o menos unificada y cohesionada, o más contrastada.

Busca también esclarecer si se emplea una técnica de corte de plano clásica, o si bien se recurre a otro tipo de montaje como el encadenado o el fundido de imágenes, y si las secuencias comienzan y acaban con el plano general de referencia —conocido como máster de la grabación— para situar al espectador en relación a la obra. Sobre los movimientos de la cámara, se analiza en los casos de estudio si predominan los planos fijos o en movimiento. De aquellos que incluyen movimiento, resulta muy interesante identificar si la cámara se mueve sobre su propio eje, o si por el contrario se desplaza del eje y puede producir un doble movimiento. Si la cámara se mueve sobre su propio eje, se analiza el tipo de movimiento empleado —si hay zooms in, zooms out, barridos verticales, o paneos horizontales, entre otros—. Si la cámara se desplaza de su eje, se analiza igualmente el empleo de la técnica del movimiento concreto, como la grúa o el travelling.

El cuarto apartado temático ahonda en la construcción del *Universo Narrativo*, a partir del espacio y el tiempo de la representación. Debe interpretarse de una forma estrechamente relacionada con el apartado del lenguaje audiovisual, del cual depende directamente. Se toman en cuenta tres categorías temáticas: estructura temporal de la obra; articulación narrativa y continuidad temporal; y construcción espacial y ambientación escénica.

Hay que esclarecer si las obras se presentan, gracias al lenguaje audiovisual, de una forma más continua, fluida y dinámica (tomando en cuenta la relación, el movimiento, la cantidad y el discurso de los planos), propia de la articulación narrativa del “cara a cara” y muy característico de la lógica más cinematográfica, o si, por el contrario, la articulación narrativa es más televisiva, y, por consiguiente, menos lineal y más estática desde el punto de vista de la narración.

Se expondrá cómo la percepción estática o dinámica de la película audiovisual guarda relación con elementos del lenguaje audiovisual, tales como la cantidad de planos, el movimiento de las cámaras, el movimiento de la acción interna o las técnicas de sutura de las imágenes. Todos estos elementos evidencian la capacidad que presenta el montaje audiovisual de la obra, de generar agilidad en la trama.

Se analizará cuestiones como la existencia de planos no diegéticos antes, durante y después de la representación, que ayuden al espectador a salir de la inmersión narrativa y le acerquen a una situación más distante; la utilización de efectos exclusivamente audiovisuales, como la incorporación de rótulos, efectos visuales y sonoros, o subtítulos explicativos, que ayuden al espectador a no romper la lectura

narrativa del espectáculo y le hagan olvidarse de la existencia de un espacio no diegético de la representación: el espacio del teatro.

Se analizan aspectos como si la composición escénica presenta una construcción en profundidad de campo favorable a la narración audiovisual o si, por el contrario, está pensada en las dos dimensiones propias del espacio teatral. También se responde al tipo de ambientación de la escenografía, bien tradicional o más bien innovadora, y a si el hecho de romper con una estética convencional histórica, ayuda a construir un espacio menos televisual y más inmersivo. Finalmente, este conjunto de ítems es completado por preguntas sobre la actuación de los personajes, la iluminación, o la incorporación de sonido no diegético.

El análisis de elementos como el uso o no de imágenes no diegéticas durante la representación, la construcción escénica en profundidad de campo, la ruptura de una planificación frontal o el empleo de técnicas de grabación que apuestan por la linealidad narrativa, constituye una forma concreta de observar si la ópera (*o en nuestro caso el teatro musical*) está adaptándose a los usos que los espectadores audiovisuales hacen de los medios para facilitar la apreciación mediática audiovisual del arte.

*Análisis de las Oberturas:* Desde el punto de vista de la relación artística establecida con el espectador, se analiza si las oberturas presentan el interior, el exterior y los créditos del teatro antes de comenzar la interpretación musical, y si también muestran al director y a la orquesta que lleva a cabo la interpretación instrumental. La apertura con la referencia del teatro en el que tiene lugar la representación, confiere un significado institucional a la obra artística que, en algunas ocasiones, puede predisponer la apreciación audiovisual de la misma.

Desde un punto de vista narrativo, en la obertura se analizan cuestiones como la función simbólica del pasaje musical. Así, se responde a si la obertura tiene una función predominantemente narrativa, utilizada para presentar el tono estético de la representación y los personajes; si por el contrario, la obertura sirve para manifestar la relevancia musical del equipo artístico —mediante un planteamiento formal no diegético en el que se muestra, sobre todo, la interpretación orquestal de la música en el foso del teatro—; o si se mezclan ambas funciones: presentar el reparto artístico y dar información narrativa de la obra. En este grupo también se incluyen preguntas que determinan si en las oberturas prevalecen elementos no diegéticos, o si, por el contrario, se incluyen imágenes diegéticas reforzadas por técnicas exclusivamente audiovisuales que potencian la narración, como el uso de fundidos, encadenados o rótulos explicativos.

Finalmente, un último grupo de preguntas identifican si las obras incorporan una doble secuencia de apertura —la audiovisual ofrecida por los títulos de crédito y la

musical propia del pasaje inicial citado—, o si, por el contrario, sobreimprimen los créditos de apertura de la película durante la interpretación de la obertura, unificando ambas funciones y estructuras en la obra estética final (I. Villanueva Benito, 2014:331-338).

Villanueva describe los dos tipos de lógicas audiovisuales, la televisual y la cinematográfica. En la lógica televisual prevalece una significativa estructuración espacial que ejerce una determinación igual o, incluso, mayor que la temporal. Esta construcción espacial es lograda, por ejemplo, gracias a la técnica multi-cámara donde se emplean múltiples ángulos de visión que no rompen la perspectiva fija —normalmente frontal— del espectador, al cual se le sitúa separado del universo narrativo. Otras técnicas las constituyen la incorporación de rótulos, gráficos e imágenes en determinadas partes del discurso para explicitar alguna información complementaria a la diégesis, o la división de la pantalla en sub-pantallas diversas y simultáneas alimentadas por señales de vídeo diferentes. Podría decirse, por lo tanto, que la estructuración espacial del hecho representado provoca en el espectador una actitud más separatista o alejada en términos de apreciación visual. Cabe añadir que todas estas técnicas no favorecen la continuidad o el ritmo narrativo propio de lo cinematográfico (I. Villanueva Benito, 2014:35). Villanueva agrega que de acuerdo con Auslander (1999), en el terreno de las artes escénicas, las características de inmediatez y de presencia provocadas por la lógica televisual, se enfatizan al asociarse —de forma casi exclusiva— a un evento retransmitido en vivo y en directo (I. Villanueva Benito, 2014:39).

Sobre la lógica cinematográfica por el contrario, la investigadora dice que esta ha sido heredada del medio cinematográfico, en términos generales, también ella está basada en un tipo de construcción lineal, determinada por el movimiento de las imágenes. Villanueva dice que a diferencia de la separación física del espectador, que proponía la construcción panorámica de la lógica televisual —en la que prima la perspectiva espacial y en la que el espectador reprime la participación de su propia corporalidad en el propio proceso de percepción—, algunos autores defienden cómo, en la linealidad del discurso más puramente cinematográfico, se produce otro tipo de visión más voyeurística. Así, en lugar de mantenerse fuera del campo de visión, el espectador es dirigido conscientemente a través de la mirada de la cámara —una mirada considerada subjetiva y construida a partir de una linealidad temporal— (I. Villanueva Benito, 2014:44-45).

Una de las consecuencias directas que se derivan de esta estructura lineal, es la mayor facilidad que presenta esta lógica para favorecer la inmersión del espectador en la narración. Villanueva dice que a diferencia de la conceptualización del espectáculo televisual —realizada en términos de efecto del fenómeno representado—, la narración propia de la lógica cinematográfica está basada en términos de interpretación, mediante la cual, mantiene al público dentro de la diégesis

inmersiva. La narración cinematográfica se articula gracias a la atracción que provoca la mirada de la cámara, dispuesta en términos temporales a partir de planos filmicos que recrean un espacio circular —no frontal— en el que queda envuelto el espectador. Por lo tanto, por encima de representaciones más espaciales, la narración se considera una de las características que sustentan la lógica aquí descrita como cinematográfica. La narrativa propuesta por la lógica cinematográfica no necesariamente tiene que hacer referencia a los modelos clásicos propios de las estructuras cinematográficas. Sin embargo, agrega Villanueva, como ocurre en el cine, gracias a su ordenación lineal en el tiempo, ha de provocar efectos en el espectador como la identificación, el suspenso o la risa, en el recuento de respuestas producidas por el mecanismo de inmersión heteropática que produce la narración (I. Villanueva Benito, 2014:45-46).

La lógica cinematográfica, dice la investigadora, parece asumir el significativo cambio de concepción de la narrativa tradicional, en el que cada vez más se debilita la supremacía del tiempo sobre el espacio, para pasar a modelos de lectura más interactivos. Debe añadirse, asimismo, que gracias a esta inmersión narrativa que experimenta la audiencia, el espectador cinematográfico también conecta de forma inmediata con la obra. Por lo tanto, se reconoce en la lógica cinematográfica también la característica de la inmediatez, pero no descrita en términos televisuales (I. Villanueva Benito, 2014:46).

A diferencia de la lógica televisiva, sigue Villanueva, el lenguaje audiovisual empleado en la lógica cinematográfica ha de emular un universo en 360°, construido a partir de las relaciones visuales del plano-contraplano —generalmente obtenidas por el montaje de las secuencias narrativas, grabadas con una cámara—. En ellas, será altamente determinante la potenciación de la movilidad de la imagen, como herramienta que favorece la inmersión narrativa en la obra y provoca una percepción visual dinámica. Otra de las características que cobra especial relevancia en la lógica cinematográfica, es la puesta en escena, una práctica que entonces no queda ceñida al set, al teatro o al decorado, sino que puede ser empleada en lugares reales, en exteriores e, incluso, en recreaciones virtuales. Cualquiera que sea la localización escogida, debe procurar emular la mayor profundidad de campo en la planificación, elemento que aporta tridimensionalidad frente a la bidimensionalidad de la escena teatral (I. Villanueva Benito, 2014:50).

Recién expusimos las dos lógicas, pero según la autora en los productos audiovisuales como nuestros casos a analizar, ocurre una *hibridación entre la lógica cinematográfica y la televisiva*. Ella dice que: “la ópera -y el teatro musical-<sup>35</sup> en los cines -o en plataformas-<sup>36</sup> presentan características propias de la lógica televisiva, así

---

<sup>35</sup> Itálica agregada por nosotros.

<sup>36</sup> Itálica agregada por nosotros.

como de la lógica cinematográfica. Por un lado, desde el punto de vista estético, se produce una concepción del espectáculo a gran escala como no había tenido lugar antes en la historia, fenómeno que necesariamente provoca innovaciones artísticas estrechamente ligadas a la economía de la producción del espectáculo televisivo. De hecho, agrega Villanueva, uno de los elementos diferenciales de los productos mediáticos del HD, lo constituye su integración desde el inicio en los sistemas de producción y comercialización de la industria de la ópera, permitiendo a los espectadores apreciar la complejidad que presenta este arte y su dimensión global, gracias a la estética más televisiva. El uso de técnicas que favorecen una visión total del evento *-o acontecimiento-*<sup>37</sup>, responde a la necesidad de reforzar la sensación de sincronización temporal del hecho histórico. Las retransmisiones en HD para los cines constituyen así un producto audiovisual pensado para representar, sin trampas, las mismas condiciones de mediatización del espectáculo que aquellas propias de la obra operística en sí misma *-sabemos que no puede ser así gracias a Fischer Lichte y Dubatti-*<sup>38</sup>. Diversas técnicas, dice Villanueva, se ponen en práctica para conseguir ese efecto de cobertura total del evento: mediante la incorporación en las grabaciones del antes y el después, el detrás y el delante del escenario, se consigue conferir al propio arte de la ópera *-o al teatro musical-*<sup>39</sup> mucho más crédito en términos económicos, ya que las políticas del backstage sirven para monetizar todavía más el espectáculo (I. Villanueva, 2014:218-219).

La autora bien agrega a esto último, que por otro lado añadiendo información extra y comentarios de interlocutores y artistas, no se reemplaza, si no que se potencia la emoción visceral y la excitación que supone presenciar el espectáculo en directo. Dicha emoción no puede ser reemplazada por la postproducción de la obra en diferido (I. Villanueva, 2014:219). Y sobre esta emoción volviendo a Fischer Lichte y Dubatti, sabemos que no depende de si es reemplazada en postproducción o no, sino que es única del acontecimiento en convivio de un aquí y ahora, entre actores y espectadores (y técnicos según Dubatti).

Por último queremos volver a señalar lo que dicen tanto Fishcer Lichte como Villanueva, que este tipo de registros buscan generar *efectos de presencia* (Fishcer Lichte, 2011), o *telepresencia* (Villanueva, 2014), en lugar de la *presencia* que es algo único de aquel acontecimiento único e irrepetible en un aquí y ahora. Es así como los efectos de presencia, la inmediatez, la transparencia o la espacialidad del evento, dice Villanueva, son propios de la lógica televisiva (Villanueva I., 2014:400).

---

<sup>37</sup> Itálica agregada por nosotros.

<sup>38</sup> Itálica agregada por nosotros.

<sup>39</sup> Itálica agregada por nosotros.

## 5.2. Cuatro registros:

En relación a los datos recolectados en nuestra muestra (10 primeros minutos de cada registro fílmico), podemos hacer una “comparación” y caracterización técnica de ellos: obra de un tercero (“Drácula”-2011); obra recuperada (“Tita - Una vida en tiempo de tango”-2011); obra Teatrix original (“El Cabaret de los hombres perdidos”-2014); y obra extranjera (“She loves me”-2016).

En primer lugar, vale destacar que tanto “El Cabaret de los hombres perdidos” como “She loves me”, al ser obras originales de cada una de sus respectivas plataformas (Teatrix y BroadwayHD) tienen una superioridad técnica y conceptual muy notable sobre las otras, no solo a nivel audio, sino sobre todo en la calidad del video, el trabajo de postproducción en los colores y el estudio previo de la obra. Esto se debe a que: son registros más nuevos que los otros dos (la tecnología ha avanzado), y a su finalidad, que es la de comercializarse -recordemos que “Tita” y “Drácula” fueron concebidos como archivo-. De esta manera, hay un mayor esfuerzo e inversión en obtener un mejor resultado, ya que estos tendrían una mayor visibilidad y llevan una marca encima.

Notamos que los 4 registros tienen una cantidad similar de planos o cortes, el cambio de plano se produce en promedio entre 3,5 segundos (She loves me) y 5,1 segundos (Tita - Una vida en tiempo de tango). “She loves me” es el que tiene cambio de planos de manera más rápida porque el fragmento analizado es muy dinámico y sigue los criterios narrativos, de esta manera hay un nuevo plano cada vez que canta o habla algún personaje, y por otro lado al tener 10 cámaras con 10 ángulos distintos, intentan aprovechar cada uno de ellos y por eso el cambio es más dinámico (este musical tiene alrededor de 40 planos más que los otros en el fragmento analizado). Este, vale aclarar, no es un criterio general de la obra, solo del fragmento analizado, ya que si nos adentramos en la obra y llegamos a la parte de los solos de los personajes, el promedio de cambio entre plano y plano es menor, como así el criterio de corte y cambio de plano se modifica. Esto acontece en los 4 registros por igual.

Notamos una estructura narrativa similar en los 4 registros, todas las escenas comienzan con un plano general o gran general y terminan con el mismo, para situar en espacio -el master de la grabación-. Por otro lado a nivel planos, salvo excepciones como los picados, contrapicados y detalles, los 4 registros tienen todas angulaciones similares, frontal y laterales (en mayor y menor medida). En relación a los tipos de plano, priman sobre todo los planos medios y los generales. También a nivel sonido hay criterios similares en los 4 casos, respetando la perspectiva y los volúmenes originales.

Algo que nos llamó la atención fue que el musical “She loves me”, no tenga incorporado material extra, ya sea como backstage o entrevista con director/actores. Este nos parece que es un punto que suma mucho a un registro fílmico, como bien dijimos, que señala Villanueva, que mediante la incorporación en las grabaciones del antes y el después, el detrás y el delante del escenario, se consigue conferir al propio arte de la ópera/musical mucho más crédito en términos económicos, ya que las políticas del backstage sirven para monetizar todavía más el espectáculo. Creemos sin embargo, que la existencia de material extra, que por un lado como dice Villanueva ayuda a cubrir el evento de manera global y nos hace sentir más “ceranos” a aquel acontecimiento (al darnos más información e intimidad), por el otro nos distancia y nos aleja aún más del acontecimiento. Esto se debe a que la existencia de este material extra nos condiciona más aún como espectador de segunda mano, más lejos de aquel acontecimiento registrado (porque es un material que no está presente en el acontecimiento, no forma parte de este, y de esta manera no puede acceder a él un espectador de primera mano), refiriéndonos específicamente al backstage o entrevistas. Sin embargo, creemos que para una plataforma de estas características, este material suma mucho y es muy interesante porque también por otro lado es una manera de acercarse más a los usuarios al darle mayor información y contenido. De esta manera creemos que el material extra es importante y beneficioso. Siguiendo en esta línea ninguno de los cuatro registros muestra imágenes del exterior de sus teatros como la entrada al mismo el día de la función. Esto nos es llamativo, ya que suele ser común en las producciones de Broadway, como por ejemplo: “Shrek”, “Victor Victoria”, “De aquí a la eternidad”, “Jekyll & Hyde”, entre otras. En la muestra de Villanueva los registros operísticos que presentaban el exterior del teatro eran solo del 27,58%. Creemos que a diferencia del material extra como el backstage (al que no tiene acceso un espectador de primera mano), la entrada o el exterior de un teatro ayudan a crear el clima previo a una realización escénica, como así a situar aquel acontecimiento registrado en tiempo y espacio, y además es un material/hecho al que si accede/presencia el espectador de primera mano. De esta manera podemos afirmar que en los 4 registros se nota una intención audiovisual más narrativa que una de cubrir el espectáculo o el acontecimiento histórico, pues no solo no contienen imágenes del teatro, sino que tampoco capturan las reacciones del público mediante angulos y perspectivas que los incluyan a estos. El único momento donde se captura la reacción del público en lo 4 registros, es en el saludo final. Por su parte “El cabaret de los hombres perdidos”, incluye planos donde si se lo ve al público, pero esto es debido a que uno de los actores camina entre ellos, y la cámara sigue su movimiento y acción escénica.

De manera general, los 4 casos analizados combinan tanto elementos de la lógica televisual, como de la cinemática, y es así que podemos afirmar, como dice Villanueva, que los 4 casos que analizamos tienen una lógica híbrida entre estas

dos, ya que los 4 presentan características de ambos tipos de lógicas. Sin embargo, como también acontece en la muestra de Villanueva, prima la lógica y técnicas televisuales sobre las cinemáticas, aunque también están presentes. Algunas de las que vislumbramos son: el uso multicámara (tv), por parte de los 4 registros; la utilización de rótulos explicativos (tv) en “Drácula”; la continuidad, la no interrupción, el ritmo y la fluidez, y el diferido (cine) en los 4 registros; la técnica de fundido (cine) en “Tita una vida en tiempos de tango”; la perspectiva espacial global y menos voyerista/subjetiva, y la transparencia (tv) en los 4 videos; el plano/contraplano con cámaras laterales (cine), más notable en “El Cabaret de lo hombres perdidos” al ser una sala pequeña con las cámaras más cercanas a los actores, pero en general en los 4 registros se utiliza, en los diálogos -hablados o cantados-, esta técnica de plano/contraplano, mechadas a su vez por un plano medio o general frontal que da una perspectiva más espacial (tv).

Los 4 registros respetan y responden en mayor medida a las posibilidades físicas (sala de teatro y escenario) y técnicas (relacionado al presupuesto en su filmación y calidad de imágenes). En este sentido por ejemplo, “She loves me” al ser la obra que ocurre en el teatro más grande, tiene un mayor número de cámaras, y “El Cabaret de los hombres perdidos” al ser la sala más chica, tiene menos cantidad de cámaras. De la misma manera la colocación de estas y los encuadres/planos responden a la estética de las obras y posibilidades físicas de las salas. Es así por ejemplo que “Tita...” tiene varias angulaciones laterales, ya que de por sí la orquesta (filmada reiteradas veces) se encuentra en uno de ellos, y la sala es muy ancha; de la misma manera “El Cabaret...” tiene angulaciones laterales para mostrar al quinto actor (el pianista) colocado en el lateral izquierdo; o también es así como el teatro de “She loves me” al ser una sala con varios pisos o niveles, utiliza a su favor estas posibilidades y tiene una angulación picada ubicada desde un lateral de la “platea alta” (de manera no intrusiva).

Cada uno de los registros tiene una estética particular que responde a la de las obras mismas en sí, en este sentido notamos que las decisiones técnicas, fílmicas y de montaje fueron hechas en relación a estos parámetros estéticos y argumentativos. En sí fueron más las similitudes, en los 4 registros, que las diferencias, ya que a pesar de estas, se utilizó una “misma”, o muy similar, lógica cinemática/televisiva/audiovisual para realizar los 4 registros fílmicos.

Villanueva en las conclusiones de su trabajo crítica esta mezcla o hibridación de lógicas audiovisuales, argumentando que esta podría ser poco atractiva ante el público al que apunta y sus consumos, y que a su vez puede marearlos, ya que no es ni una cosa ni otra (ni cine, ni tv). Lo que dice Villanueva en sus estudios y en sus casos de análisis tiene sentido, pero aquí nosotros analizamos el teatro musical y no la ópera, que ya de por sí no solo son acontecimientos y expresiones artísticas distintas, sino que también tienen públicos diferentes. Aquí podemos retomar aquello

que dice Mirta Romay sobre Teatrix: “no es teatro, no es cine *-no es televisión-*, es Teatrix”. Quizás de lo que se trata con esta hibridación es de generar un estilo propio en este tipo de productos audiovisuales, que lógico aunque intenten asimilarse, son diferentes a los productos audiovisuales que las masas suelen consumir (cine y tv). Sin embargo, gracias a la linealidad y la continuidad en los registros, notamos que el teatro musical (en Teatrix) está adaptándose a los usos que los espectadores audiovisuales hacen de los medios, para facilitar la apreciación mediática audiovisual del arte.

## **6. Conclusiones:**

Es claro que un video nunca puede suplantar o alcanzar a la experiencia de vivir un acontecimiento, estas son dos experiencias distintas, ni mejor ni peor una que otra, distintas. Pero hay muchos factores interesantes a tener en cuenta a la hora de “comparar” estas dos experiencias. Si tomamos el registro de “She loves me”, este se hizo con 10 cámaras, es decir desde 10 ángulos distintos, los cuales serían imposibles en la experiencia de una persona físicamente “en presencia” del acontecimiento, donde solo tendría un punto de vista (con posibles variantes), en lugar de 10 (fundamentalmente primeros planos, planos detalle, acercamientos). Además esto nos permite ver más cosas, como en el registro de “El Cabaret de los hombres perdidos” donde los planos detalle y los primeros y primerísimos primer plano son frecuentes, que de ser parte de ese acontecimiento no notaríamos o no veríamos, por la distancia y limitaciones físicas. Por otro lado claro está que el registro fílmico tiene sus limitaciones, pues nos muestra de a un plano específico y no podemos ver ninguno de los otros, y de esta manera hay un montón de información que nos perdemos. Y mencionamos solo estos dos ejemplos para no enumerar nuevamente las características únicas, irrepetibles e intransmisibles de un acontecimiento, que la diferencian de un registro del mismo.

Siempre tenemos que tener presente lo que dicen Dubatti y Romay, que los registros de este tipo no están para reemplazar a los acontecimientos, a los vivos, al teatro. Por el contrario, es una gran manera de archivar, publicitar y de acceder a quienes no pudieron en su momento o desean volverlo a hacer. Dubatti dice en una entrevista, que contrariamente a reemplazar la experiencia del convivio por el video, el video alienta y alimenta el deseo de pertenecer a ese convivio y de formar parte de ese acontecimiento, de ir a ver la obra. Esto particular acontece y da fe de ello cuando en el caso de Teatrix se estrenaron obras en la plataforma, que al mismo tiempo estaban en la cartelera teatral de Buenos Aires; ejemplo de esto es el musical “La Desgracia”, estrenada en Teatrix el 5 de abril de 2019, mientras estaba en su tercer temporada y con localidades agotadas por varias semanas, y siguió con una cuarta temporada en 2020 hasta el inicio de la cuarentena obligatoria.

Es por todo esto que hay que dejar en claro que ambas dos, obra acontecimiento (Art Event-Convivio) y obra video/filmada (Art Work-Tecnovivio) con sus características cada una, no pueden ser comparadas entre sí. Sí valorar sus alcances y limitaciones, como hicimos, pero siempre teniendo en cuenta de que un registro fílmico no es teatro-acontecimiento y no se compara a esa experiencia por todos los motivos y razones que mencionamos a lo largo de nuestro trabajo.

Creemos que plataformas como *Teatrix* y el formato audiovisual, cada día crecen y crecerán más, y tendrán mayor lugar en el futuro, y a los hechos nos remitimos al escribir estas conclusiones en julio de 2020 en período de pandemia por el Covid-19, cuando las plataformas de streaming tuvieron/tienen un gran salto y gran impulso. A modo de ejemplificar con datos cuantitativos, cuando realizamos el análisis y descripción de nuestra plataforma, en octubre/noviembre de 2019, *Teatrix* contaba (con casi 5 años de trayectoria) con tan solo 12.000 suscriptores, hoy a julio de 2020 tiene más de 42.000. No solo este es un ejemplo más que notable del crecimiento de las plataformas de streaming en periodo de pandemia, sino también el apuro de otras plataformas por adelantar contenido, para así captar más usuarios. Esto lo vislumbramos en *Disney+*, con el estreno del acontecimiento de teatro musical registrado, “Hamilton”<sup>40</sup>, que iba a ser lanzado en cines en octubre de 2021, pero fue estrenada en julio de este año en esta plataforma-. *Netflix* por su parte también se destacó, al sumar a su plataforma en el primer trimestre de este año 16 millones de usuarios<sup>41</sup> (el doble de lo que esperaban para ese período antes de la pandemia).

Desde el punto de vista de Van Dijck, es muy interesante ver y analizar las modificaciones en la tecnología, y el desarrollo de nuevos tipos de contenidos de nuestra plataforma, y su adaptación al contexto de aislamiento social obligatorio; como así también desde la perspectiva del modelo de negocios. Por otro lado, desde el lugar de los usuarios, sería muy interesante comparar los datos etarios, de género y locación de estos, en el periodo analizado y en el actual, ya que la plataforma creció casi 4 veces de lo que era a noviembre del año anterior, y es muy probable que estos se hayan modificado drásticamente, dado el contexto actual (recordemos que los datos sobre los usuarios y sus hábitos nos indicaban, a noviembre de 2019, que estos eran en mayor parte mujeres -65%-, de 45 años para arriba, en su mayoría de territorio fuera de Capital Federal, y que el 25% de estos no asistían al teatro).

El teatro y las artes escénicas son una de las actividades más perjudicadas por el aislamiento obligatorio. Muchas salas de teatros y producciones, para sobrellevar este difícil momento, comenzaron a ofrecer, de manera gratuita o paga, en plataformas propias o alternativas, su contenido ya previamente registrado, ejemplo de esto son los archivos del teatro “La Plaza” o “Timbre 4”, que ofrecían una obra gratuita o “a la gorra” todos los sábados al comienzo de la pandemia. Plataformas como *Teatrix* y la posibilidad de realizar funciones de manera online, u otras alternativas es la única salida o posibilidad que encuentran muchos artistas y sus espectadores (de primera mano). Es por ello que se produjo este gran crecimiento

---

<sup>40</sup> Película de Hamilton estrenada el 3 de julio de 2020 en Disney+, y filmada en junio de 2016.

<sup>41</sup>

<https://www.cronista.com/clase/trendy/Coronavirus-Netflix-para-abril-sumo-16-millones-de-suscriptores-por-la-cuarentena-del-Covid-19-20200422-0004.html>

(en Teatrix), y consideramos de gran importancia este tipo de estudios sobre la mediatización de las artes escénicas y las plataformas. A su vez, también creemos firmemente que este es sólo el comienzo de la mediatización audiovisual del arte escénico en plataformas, ya sean videos “en directo”, o previamente registrados, al acercarse para ganar mayor público, al modo de consumo al que está acostumbrado gran parte de la población (ver una película/serie/programa televisivo/producto audiovisual) desde su casa, desde su TV, desde su computadora o desde su dispositivo móvil. Estos últimos incluso los podemos pensar en términos mcluhanianos, como extensión de nuestro cuerpo.

En el principio de nuestro trabajo, mencionamos los tres mundos del arte que señala Mario Carlón (2014). Recordemos que el autor dice que un tercer mundo estalló desde la emergencia de la web 2.0, que es el de los contenidos generados por usuarios (CGU) –opuesto a los contenidos generados por profesionales (CGP)– (Carlón, 2014:33). Este mundo del arte y en particular el “CGU” es muy interesante de ejemplificar con lo siguiente: dentro del ámbito de la comedia musical argentina y de otros países hispanohablantes, comenzó a circular a principios de abril de este año, una lista de registros fílmicos de más de 240 musicales argentinos, españoles y estadounidenses (algunos subtítulos). Lo particular de estos registros es que en su mayoría no son los registros oficiales/profesionales de estas obras, sino que son filmados a cámara oculta por algunos de sus espectadores (accionar que se prohíbe en las realizaciones escénicas), y a su vez son “subidos” a cuentas de Google Drive o a links ocultos de Youtube, para que no den de baja estos contenidos por incumplir con los derechos de autor. Incluso en el escrito que encabeza el listado de los musicales dice: *“\*Importante: En los que links de Youtube no poner like, ni dislike, ni comentar, así evitamos que Youtube los elimine..”*. Aquí podemos notar algo de aquello de la cultura de los grupos fans de los que habla Jenkins (2010). Según Fernández (2018) podríamos además agregar que esta es la época del postbroadcasting, donde tanto el sistema de intercambio de broadcasting como el de networking viven en tensión. Esta tensión se acentúa aún más en tiempos de pandemia, ya que ha aumentado mucho el uso de las redes sociales, y la producción de videos (en general) propios y su subida a plataformas como Youtube, Tik Tok o Instagram entre otros.

Lo interesante además de este periodo, es que también surgieron estas nuevas maneras de, no sabríamos cómo llamarlo técnicamente, pues no es acontecimiento, ni es teatro, ni es registro u obra de arte, pero llamémoslos obras que se realizan en directo, vía streaming a distancia, a través de plataformas como Zoom o Google Meet, con lo cual las definiciones mismas de teatro y acontecimiento teatral deberían redefinirse o surgir nuevas definiciones y estudios que abarquen estos casos, ya que al ser por plataformas de estas características, hay por ejemplo feedback entre la audiencia y los artistas (un “en vivo” con cierta interactividad), a diferencia de otros

eventos/acontecimientos en directo mediatizados por la tv supongamos o Youtube, pero no hay convivio, ni físico estar en el mundo, con todo lo que implica. Jorge Dubatti sobre esto utiliza el concepto que ya definimos de *tecnovivio*. Este es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos (J. Dubatti, 2020:14). Recordemos que según este autor, como ya dijimos también, **convivio** es la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana (J. Dubatti, 2020:14). Sobre este último tema, en un intercambio de mails con Dubatti, el autor nos explica: *“...para que haya convivio los cuerpos tienen que estar reunidos en presencia física, territorial (intraterritorial), no colgados de la "nube", en proximidad (a escala humana) y sin mediación de las máquinas (mediación institucional de las empresas). El Zoom modifica las políticas de la mirada, las políticas de control y regulación del espectador, la zona de experiencia, las relaciones con el contagio y la comunicación, los márgenes de inefabilidad. Muta la presencia física en presencia telemática, incorpora otra dimensión histórica (la historia ancestral del **tecnovivio**, diferente a la del convivio), como dice Marshall McLuhan, "el medio es el mensaje", es decir, el convivio es el mensaje o el tecnovivio es el mensaje. Convivio y tecnovivio son acontecimientos políticos diferentes...”*. De esta manera a estas nuevas formas de realizaciones escénicas, las podemos identificar como tecnovivios.

Dubatti, en el escrito a los 100 días del aislamiento obligatorio<sup>42</sup>, señala 5 conclusiones de la relación convivio/tecnovivio que queremos dejar en claro:

1°) No identidad de convivio y tecnovivio: constituyen experiencias diferentes, ni mejores ni peores: diferentes. No son lo mismo en términos existenciales.

2°) No campeonato: convivio y tecnovivio no compiten, no son River y Boca. Conviven en sus diferencias.

3°) No superación evolucionista: el convivio no es el estadio del “mono” y el tecnovivio el del “Homo Sapiens”. Ridículo, insostenible darwinismo.

4°) No destrucción: si aceptáramos que la cultura convivial puede ser reemplazada por la cultura tecnovivial, o las artes teatrales por las artes tecnoviviales, estaríamos promoviendo un naufragio cultural incalculable, la pérdida de uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad (eso que llamamos el acontecimiento teatral).

---

<sup>42</sup> Dubatti, Jorge. “Experiencia convivial y experiencia tecnovivial”. San Pablo, Rebento nro. 12, 2020.

5°) Las relaciones entre convivio y tecnovivio son asimétricas: el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el tecnovivio aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual (J. Dubatti, 2020:23).

A modo de in-conclusión queremos por último señalar esta paradoja:

Volviendo a los registros fílmicos que analizamos, es cierto que las realizaciones escénicas en vivo grabadas, y transformadas en registros fílmicos, dejan de ser un acontecimiento. Pero, ¿en qué se convierten? ¿Qué vendrían a ser esos tecnovivios o esos registros? Un video de estas características podría ser considerado el “séptimo arte”, el cine. Cinematografía según su definición en el diccionario<sup>43</sup>, es el *Arte de la reproducción fotográfica de imágenes en movimiento*. Es decir, que estos acontecimientos artísticos son transformado en obras de artes, pueden separarse de sus autores/productores y reproducirse infinitas veces, y se convierten en un objeto “terminado” (las comillas están aquí porque queremos aclarar que consideramos que ninguna obra de arte está terminada, siempre la completa el punto de vista o la subjetividad de quien la contempla, pero entendemos el término “terminado” como su materialización, independiente de sus creadores, y no “en desarrollo”, como lo es una realización escénica que tiene un principio y un final concretos). Y la paradoja surge aquí, porque como bien explica Fischer Lichte (2011:45-46), el teatro luego del giro performativo de los años 60 dejó de ser considerado “obra de arte” (Art Work) y pasó a considerarse “acontecimiento”-teatral (Art Event). De esta manera su registro fílmico lo volvería a transformar -conceptualmente-, o hacer de sus restos o huellas, en nuevas piezas u obras de arte, ya que este es ahora un objeto cinematográfico, con sus propias características, que ya fueron desarrolladas a lo largo de este trabajo. Tengamos presente que, como dice Dubatti, el teatro (convivio) y su registro (tecnovivio) “son experiencias diferentes”, sin embargo no deja de ser notable el caso.

Por otra parte, si lo pensamos en términos benjaminianos, el teatro, decía el autor, constituye una de las mayores experiencias auráticas, y una película o registro fílmico de estas condiciones a pesar de “ser arte”, no tendría aura, o mejor dicho, este estaría atrofiado en su reproducción técnica. El aura está ligada a su aquí y ahora, del aura no hay copia. La técnica reproductiva confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir al encuentro de cada destinatario (Benjamin W., 1982:22-23/36). Si bien dijimos de distanciarnos de los conceptos de Walter Benjamin y del aura, y quedarnos con el de presencia de Erika Fisher Lichte, no podemos dejar de pensar en todo lo que dice este autor sobre el arte y su reproductibilidad técnica, o con el mismo juego de palabras que planteamos anteriormente de “el acontecimiento artístico en la época de la reproductibilidad

---

<sup>43</sup> Pequeño Larousse ilustrado 1985

técnica". En este sentido, ¿en la reproductibilidad técnica de las obras teatrales habría una atrofia del aura o ésta se re-establecería de algún modo en la experiencia no diferida de las mismas?

Retomando aquello que dijimos de Fishcer Lichte en relación a la presencia y a los efectos de presencia en el capítulo 2, los productos de medios técnicos y electrónicos son capaces de generar *efectos de presencia*, pero no de *presencia*, que solo ocurre en los acontecimientos *hic et nunc*. Haciendo nuevamente paralelismo con Benjamin, podemos pensar el *aura* como *presencia*, y el *aura "atrofiado"* como *efectos de presencia*. En tiempos de pandemia y cuarentena surge algo nuevo que nunca antes había existido, la imposibilidad del aura y de la presencia. A nivel mundial todo tipo de performance u espectáculo artístico, con un grupo de personas reunidas en convivio en un aquí y ahora fueron prohibidas. Hecho particular de esta pandemia mundial, a diferencia de otras anteriores, es que gracias a los avances tecnológicos contábamos con registros fílmicos de estos acontecimientos artísticos *hic et nunc*, con huellas o restos de estos, con su tecnovivio; o con la posibilidad de poder transmitirlos y mediatizarlos en directo.

Nos atrevemos a pensar en, ¿qué pasa en este mundo actual sin aura, en este mundo sin presencia? ¿Acaso cambian o se modifican estas definiciones en este contexto que transcurrimos? ¿O por el contrario, estos conceptos se potencian aún más? Porque si el aura es esa lejanía por cercana que pueda estar, en cuarentena estaría mediatizada. Entonces podríamos pensar que el teatro filmado no genera ni tiene presencia, sino efectos de presencia, y tampoco tiene aura, ya que está atrofiado; pero quizás los recupera por momentos, en tiempos donde no hay posibilidad de teatro en vivo, y donde las opciones en plataformas, que son las máquinas de series repetitivas y la mediatización, incluso en directo, son las únicas alternativas.

## 7. Bibliografía general

- Acevedo, María José, “La implicación. Luces y sombras del concepto lourauniano”, Buenos Aires, 2002.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982.
- Berman Mónica. “Artes escénicas, medios y dispositivos: el caso de Dr. Faustus de Emilio García Wehbi y Maricel Álvarez”z, Revista digital Territorio Teatral N° 9, 2013.
- Bloom, Ken. Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time. London: Black Dog & Leventhal Publishers, 2004.
- Botto, Louis. At This Theatre. London: Applause Books, 2002.
- Carlón, Mario, “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea?”, UBA (artículo). en “Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones” - 1a ed. - Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2014.
- Clement, Olivia. “She Loves Me is Live Streamed Tonight”, Playbill, June 30, 2016.
- Díaz Fridman, Edgardo “Streaming de contenidos artísticos no tradicionales - El caso Teatrix”- Universidad de San Andrés, 2016.
- Dubatti, Jorge.”Introducción a los estudios teatrales”, México, Libros de Godot, 2011.
- Dubatti, Jorge. “Experiencia convivial y experiencia tecnovivial”. San Pablo, Rebento nro. 12, 2020.
- Fernández, José Luis, “Las mediatizaciones y su materialidad: revisiones”. UBA (artículo) en "Mediatizaciones en tensión: el atravesamiento de lo público". Busso, Mariana Patricia y Camusso, Mariángeles (eds.), UNR Editora, 2017.

- Fernández, José Luis “Los lenguajes de la radio”, Buenos Aires. Atuel. 1999.
- Fernández, José Luis, “Networking y face to face: nuevas relaciones entre músicos y audiencia”. UBA (artículo) en: Neto, A. F. Raimondo Anselmino, N., Gindín, I. L. Relatos de investigaciones sobre mediatizaciones. Rosario, UNR Editora. 2015.
- Fernández, José Luis, “Plataformas mediáticas”, Crujía, 2018.
- Fischer-Lichte, Erika, “La estética de lo performativo”, Madrid, Abada, 2011.
- Grumann Solter, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral?” Revista Índice nro 130, Chile. 2008
- Gorlero, Pablo “Historia del teatro musical en Buenos Aires: Desde sus comienzos hasta 1979”. Editorial Emergentes, 2013.
- Gorlero, Pablo “Historia del teatro musical en Buenos Aires: Desde 1980 a 2013”. Editorial Emergentes, 2013.
- Gorlero, Pablo “Historia del teatro musical en Buenos Aires: Cronología del teatro musical en Buenos Aires desde 1980 hasta 2013”. Editorial Emergentes, 2013.
- Jenkins, Henry en “Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación”, Barcelona: Editorial Paidós, 2008.
- Jenkins, H.: “Conclusión. ‘En mi mundo de fin de semana...’ Reconsiderando el grupo de fans”, en Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión. Barcelona. Paidós, 2010.
- Kantor, Michael, & Laurence Maslon. Broadway: The American Musical. reprint ed. New York: Bulfinch Press, 2004.
- Mordden, Ethan. Beautiful Mornin, “The Broadway Musical in the 1940s”. Oxford University Press, 1999.
- Salcido, Miroslava. “Filosofía del performance/ performatividad de la filosofía”. 2017.

- Sánchez Rafael C. “Montaje Cinematográfico – Arte en movimiento”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 3ra Edición. 1991
- Van Dijck, José “La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales”. - 1ª ed.–Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- Villanueva Benito, Isabel, “La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos - El caso de la obra don Giovanni de W. A. Mozart ”, Barcelona 2014.

## 7.1 Fuentes electrónicas:

- [https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Musical\\_Theater&oldid=1015635](https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Musical_Theater&oldid=1015635) para citar así: *Musical Theater*. (2018, November 1). *New World Encyclopedia*,. Retrieved 19:23, March 18, 2020 from [//www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Musical\\_Theater&oldid=1015635](https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Musical_Theater&oldid=1015635).
- Daniel Falcone, “La Historia del Teatro Musical en Buenos Aires”, 13 noviembre, 2016 <https://www.musicalesbaires.com.ar/15994-2/>
- Entrevista realizada a Andrea Leonardi, miembro de Teatrix (Institucional y Legal).
- Terminos y condiciones de Netflix: <https://help.netflix.com/es/legal/termsofus>
- Terminos y condiciones de Teatrix: <https://teatrix-kb.groovehq.com/help/terminos-y-condiciones>
- Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital -ENCCyED- del Sistema de Información Cultural de Argentina -SinCA- 2013.

### 7.1.1 Entrevistas a Mirta Romay - TEATRIX:

- [https://www.clarin.com/brandstudio/plataforma-ver-obras-teatro-via-streaming\\_0\\_UcL2SdrL1.html](https://www.clarin.com/brandstudio/plataforma-ver-obras-teatro-via-streaming_0_UcL2SdrL1.html)

- <https://www.infobae.com/parati/news/2019/01/09/mirta-romay-creadora-de-teatrix-espero-estar-a-la-altura-de-lo-que-hizo-mi-viejo/>
- <https://www.infobae.com/cultura/2018/10/13/como-es-teatrix-el-netflix-del-teatro-segun-su-creadora/>
- <http://www.laprensa.com.ar/477879-Mirta-Romay-en-el-nombre-del-padre-nota.aspx>
- <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=teatrix-el-netflix-de-las-artes-espectaculos>
- <https://www.perfil.com/noticias/espectaculos/teatrix-como-es-el-negocio-de-netflix-de-obras-teatrales.phtml>

## **8. Anexos:**

### **8.1. Análisis de las dimensiones restantes según José Van Dijck sobre la plataforma Teatrix:**

#### **8.1.1. Dimensión modelo de negocios:**

El modelo de negocios de contenidos mediáticos en internet está liderado por nuevos agentes que vinculan su actividad con la distribución de contenidos. Estos actores trabajan adaptados a las demandas del contexto convergente mediático, y proponen modelos de negocios orientados hacia la satisfacción del usuario.

##### **8.1.1.1. Venta de productos virtuales/ Suscripciones:**

La fórmula de monetización de Teatrix permite a los usuarios acceder a un catálogo de contenidos amplios de la industria del teatro mediante una cuota de suscripción económica (\$349 argentinos la mensualidad). Esto supone un monto más barato en relación a lo que sale ver una obra en Calle Corrientes de la Ciudad de Buenos Aires (sede del teatro argentino por excelencia), donde los precios “por unidad” no bajan de los \$700 por función. Además, en este sentido se busca darle la oportunidad de consumir teatro argentino de calidad a personas que no tienen la posibilidad de asistir asiduamente a las salas de nuestro país.

##### **8.1.1.1.1. Niveles de suscripciones dentro de Teatrix:**

- 1) Suscripción Residencial de VOD (Video On Demand) disponible con un catálogo de contenido para ver libremente y sin límite, a cambio de una suscripción mensual.
- 2) Suscripción Institucional de VOD disponible con un catálogo de contenido para ver libremente y sin límite, a cambio de una suscripción mensual.
- 3) Catálogo de contenido gratuito que constituye el material accesorio a las obras (trailers, entrevistas, backstage, entre otros) aun sin estar suscriptos a la plataforma.

En relación a su modelo de negocios, queda en claro que se acerca mucho más a lo que es Netflix (suscripción con pago económica, pero sin anuncios) que al modelo de Spotify (opción gratuita pero sustentada en anuncios). Siguiendo los lineamientos de José Van Dijck en *Cultura de la conectividad (2016)*, Teatrix se adapta al modelo de negocios del cual fue pionero Itunes en 2003: “un nuevo modelo de negocios a 99 centavos de dólar por canción, en el cual los consumidores podían descargar tantas canciones como quisieran en sus dispositivos móviles, lo que promovió un cambio decisivo en la cultura de consumo de la escucha de música online”.

Con la llegada de internet y de las plataformas web 2.0, la lógica industrial de los bienes culturales reproducidos en masa se vio trastornada de forma dramática; los productos se volvieron principalmente virtuales.

#### 8.1.1.1.2. Membresías de Teatrix:

Se ofrecen diversos planes de membresía con diferentes limitaciones. Algunas de éstas son ofrecidas por terceros (ejemplo: Cablevisión Flow) junto con sus propios productos y servicios: fabricantes de Smart TV o los suscriptores de una plataforma de telecomunicaciones que pueden tener acceso a ciertas partes del servicio de manera gratuita como parte de la adquisición o del paquete de servicios existente.

#### 8.1.1.1.3. Pruebas gratuitas:

Teatrix no brinda un periodo fijo inicial de prueba gratuita: De tiempo en tiempo, se ofrecen ocasionalmente pruebas sin costo, contenido gratuitos y otras ofertas especiales. Para hacer uso de estas facilidades, puede requerirse que el usuario cuente con una forma de pago aceptada, como se indica durante la inscripción (la “Forma de Pago”). Si se cancela la membresía antes del final de la prueba gratuita, no se harán cargos a la forma de pago.

#### 8.1.1.1.4. Facturación:

Teatrix ofrece 2 modalidades de pago:

- Tarjeta de crédito o Débito: con renovación mensual automática.
- Efectivo.

Según una investigación de la Universidad de San Andrés titulada “Streaming de contenidos artísticos no tradicionales- El caso Teatrix”, esta plataforma se inscribe en la lógica de los productos de la industria que no son replicables a costos marginales bajos, como por ejemplo, los espectáculos musicales, teatro, danza, etc.

Para esta categoría de productos de entretenimientos, existe una posibilidad de réplica a costo marginal bajo o cercano a cero, a través de la aplicación de

tecnologías de información y comunicaciones (TIC's). Así, una exhibición de pintura puede verse digitalmente en una página web, o un concierto en TV.

Teatrix se adentra de lleno en este uso de TIC's. En la jerga económica se lo denomina "second best"; el "first best" sería presenciar el concierto en vivo, y el "second best" en formato video. Es en relación a esto que es muy importante relevar una serie de datos cuantitativos que son muy importantes para entender la aparición de Teatrix (información proveniente de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital -ENCCyED- del Sistema de Información Cultural de Argentina -SinCA - año 2013):

- Frecuencia de concurrencia a teatros en Argentina: Del público que concurre al teatro (18% de la población), el 3% lo hace una o más veces al mes, el 4% una vez cada tres meses, otro 4% una vez cada seis meses y el 7% 1 vez al año.
- C.A.B.A y Provincia de Buenos Aires absorben el 43% de las concurrencias del país. Esto muestra una alta concentración y el fuerte componente local de las producciones teatrales, con la Calle Corrientes de Buenos Aires como lugar por excelencia del teatro argentino.

En relación a estos datos, el mercado objetivo de Teatrix es el público que no vive en Buenos Aires, o que no viaja a la capital con habitualidad, el público que no puede pagar una obra teatral comercial (una obra individual ronda los \$700) y la gente de la tercera edad con problemas de movilidad.

Entonces decimos que Teatrix surge como respuesta al ¿cómo hacer programas teatrales disponibles para todos?, y para romper con las barreras de acceso para amplificar el acceso al teatro argentino y descentralizarlo de la Capital Federal.

A modo de conclusión inicial, decimos que Teatrix da una forma novedosa de acercar contenido perteneciente al *long tail* dentro de los contenidos artísticos; novedosa no por la tecnología involucrada, sino por la concepción de brindar un *second best* para contenidos teatrales.

### **8.1.1.2. Modelos de publicidad:**

8.1.1.2.1. Dentro de la plataforma: En sus Términos y Condiciones, Teatrix afirma que no asume responsabilidades de los anuncios o materiales de terceros publicados en el sitio, ni tampoco de los productos o servicios que ofrecen los anunciantes dentro de su contenido; si bien dentro de la plataforma no hay

publicidades, salvo el caso concreto de por ejemplo el video de la obra “Un Rato con Él”, que en su portada dice “subtitulada por Medifé”.

8.1.1.2.2. Por fuera de la plataforma: Teatrix cuenta con avisos publicitarios dentro de diferentes redes sociales como Facebook, Youtube, Instagram e internet.

Además, en el canal de Youtube “Somos Teatrix” se comparten las novedades del sitio, principalmente trailers de nuevos contenidos, así como backstages, entrevistas, spots publicitarios, etc.

Cabe destacar también que dentro de su estrategia publicitaria, Teatrix se alinea a la tendencia de utilizar “influencers”: “La búsqueda de personas de influencia- aquellas que cuentan con una extensa red de seguidores y amigos activos- para promocionar productos online es hoy una estrategia de comunicación habitual. La cultura publicitaria se convierte poco a poco en una estrategia de recomendación” (Van Dijck , 2016:46). Ejemplo de esto es como utilizan a personalidades como Martín Bossi y Adrián Suar dentro de sus publicidades, ya que son de los personajes más icónicos del teatro y el espectáculo argentino. A su vez ambos dos son personalidades que podemos encontrar en el catálogo de la plataforma.



### **8.1.1.3. Explotación de datos/metadatos:**

Van Dijck explica que los metadatos contienen información estructurada que describe, explica y localiza recursos de información o bien simplifica la tarea de recuperarlos, emplearlos o gestionarlos. Entre algunos ejemplos de metadatos provistos por los usuarios de forma manual se encuentran las etiquetas que los miembros de YouTube agregan a los videos que suben, que suministran palabras clave sobre el contenido o el género. Entre otros elaborados automáticamente, se cuentan las etiquetas geo-espaciales y temporales, información que se transmite cada vez que se sube una foto de cámaras digitales a Flickr, Picasa o cualquier otro sitio de fotografías online. Los metadatos también provienen de cookies implantadas sin consentimiento del usuario; estas pueden recolectar datos de comportamiento relacionados con la búsqueda temática o las estrategias de búsqueda, y vincular estos datos a direcciones IP específicas. (Van Dijck, J. 2016: 34).

En cuanto al escrutinio de (meta)datos computarizados y su conversión perfiles de gusto personalizados, Teatrix no realiza un seguimiento específico al usuario ni utiliza recursos como “...Los clientes que han comprado este producto también compraron...” (propio de Amazon), “...Porque viste...” o “...Nuestra lista para...” (estos 2 últimos provenientes de Netflix). Simplemente brinda a todos sus clientes por igual su catálogo “en bruto”. El único metadato personalizado es el “Continuar viendo”.

El punto 9.3 de los Términos y Condiciones de Teatrix expresa lo siguiente:

### 9.3 Aplicaciones.

*“Puede encontrar aplicaciones de terceros (incluyendo, sin limitar, sitios web de redes sociales, widgets, software o servicios de software de otro tipo) (las “Aplicaciones”) que interactúan con el servicio de TEATRIX. Estas Aplicaciones pueden importar datos relativos a la cuenta y las actividades con TEATRIX, así como recabar información de usted; dichas Aplicaciones se proporcionan únicamente para su conveniencia y a menos que TEATRIX estime lo contrario, TEATRIX no es responsable y no promueve el contenido de las mismas. ESTAS APLICACIONES SON PROPIEDAD O SON MANEJADAS POR TERCEROS QUE NO ESTÁN RELACIONADOS, ASOCIADOS O PATROCINADOS POR TEATRIX Y PUEDEN NO ESTAR AUTORIZADAS PARA USARSE CON NUESTRO SERVICIO. El contrato de licencia de usuario final de la Aplicación, las condiciones de uso, la política de privacidad y/o cualquier documentación o materiales designados por la Aplicación regirán el uso que usted haga de esa Aplicación. Es posible que usted pueda revocar que una Aplicación acceda a su cuenta de TEATRIX en cualquier momento, pero la información compartida antes de la revocación puede continuar siendo visible o utilizada en la Aplicación, dependiendo de las políticas de dicha Aplicación. Si tiene preguntas, inquietudes, quejas o reclamaciones acerca de las Aplicaciones, deberá comunicarse con el personal de soporte o de contacto de la Aplicación y no con TEATRIX, a menos que TEATRIX indique lo contrario. TEATRIX NO SE HACE RESPONSABLE POR EL USO QUE USTED HAGA DE APLICACIONES.”*

En este apartado Teatrix expresa justamente las cuestiones publicitarias descritas más arriba: Al ingresar en el sitio web de Teatrix, luego nos comenzarán a aparecer publicidad -la denominada “publicidad a la carta”- dentro de nuestras redes sociales (Facebook, Youtube e Instagram) y también internet, tal cual como lo describe el inciso 9.3, dejando en claro que “TEATRIX no es responsable y no promueve el contenido de las mismas”, si bien claro está que es Teatrix quien paga por publicidad en internet.

Consideramos que (competitivamente) el uso responsable de Analytics y Big Data es muy importante para este tipo de plataformas emergentes como Teatrix, ya que podría mejorar la segmentación de mercado, a partir de información sobre lo que cada suscriptor realiza dentro de la plataforma y en redes sociales. Con esta información, Teatrix podría potenciar su herramienta de marketing para ofrecer contenidos más relevantes y fidelizar a los clientes.

### **8.1.2. Dimensión Gobierno**

Van Dijck explica que para analizar la estructura de gobierno de un sitio de medios sociales, es preciso entender *de qué manera*, a través de qué mecanismos, se gestiona la comunicación y el tráfico de datos. Los sistemas de gestión de contenido están conformados por protocolos técnicos, como describimos en la sección anterior, y protocolos *sociales*, que constituyen reglas implícitas y explícitas para la gestión de las actividades del usuario. Las reglas explícitas también sirven para regular distintas demandas concernientes a los ámbitos de la propiedad, la privacidad y el comportamiento aceptable, y a menudo se articulan a través de acuerdos de licencia o condiciones de servicio.

Un acuerdo de licencia o un manifiesto de condiciones de servicio es una relación contractual que los usuarios suscriben cada vez que ingresan en una plataforma, y estos contratos imponen restricciones y obligaciones.

Quienes tienen el control sobre las condiciones de servicio son en especial los propietarios, que pueden ajustar las condiciones en cualquier momento, sin consentimiento previo de los usuarios. (Van Dijck, J. 2016: 43).

Para el análisis de esta dimensión nos apoyaremos principalmente en los términos y condiciones de la plataforma. Dentro de la dimensión “Gobierno” y analizando la subcategoría “Condiciones de Servicio”, se aprecia que Teatrix se presenta a sus usuarios bajo una sociedad anónima llamada “Teatro como en el teatro”, siendo éste título parte de su razón social y “Teatrix” su nombre de fantasía.

Respecto a sus condiciones de uso, la plataforma propone a los usuarios proteger sus datos a través de la creación de contraseñas seguras y, a su vez, pidiendo que en casos de sospecha de un mal uso de su propia cuenta por parte de terceros, se notifique este problema a un correo electrónico de ayuda al cliente: soporte@teatrix.com.

Por otro lado, la web cuenta con tres servicios vigentes: suscripción residencial y suscripción institucional, ambas de licencia paga y para ver contenidos en hogares u organizaciones públicas o privadas (estas últimas deben tener una licencia a parte

debido a que su fin no es comercial sino institucional); y un tercer servicio gratuito para cualquier usuario que ingrese a la web (esté o no registrado) y que desee ver contenido como trailers de obras de teatro, entrevistas a actrices/actores, observar el detrás de escena de algunas funciones teatrales, entre otras opciones accesorias al servicio principal y comercial de la empresa: ofrecer catálogo de grabaciones de obras de teatro y musicales en Argentina.

Con respecto a la parte de compra del servicio, la plataforma solicita que todo usuario que abonará el mismo deberá tener 18 años o más. Si una persona menor a la edad mencionada desea consumir los servicios, deberá ingresar con una cuenta de su madre, padre o tutor.

Al mismo tiempo, Teatrix aclara que su contenido no está pensado para un público menor de edad, sino para la audiencia en general. En este sentido, propone a la persona encargada de una cuenta de un menor, controlar/monitorear las piezas audiovisuales que consuma su persona a cargo.

A su vez, la empresa deja en claro que sus contenidos no pueden ni deben grabarse, reproducirse o retransmitirse. De lo contrario, la persona que incumplimente esta norma puede ser sancionada legalmente (bajo la ley 11.723 - propiedad intelectual).

En la subcategoría “Condiciones de Servicio”, se puede observar que Teatrix le otorga una Licencia al usuario que se suscribe a sus servicios pagos, la cual no es exclusiva ni transferible y, a su vez, es limitada. Esto quiere decir que la misma se entrega sólo si va a ser utilizada para acceder a la plataforma y visualizar el contenido, vía streaming en línea por Internet a través del Reproductor de Video, para fines personales, no comerciales. En caso que de que el servicio se desee consumir para fines no personales e institucionales, hay un apartado en el punto (3.1) “Acuerdos de Licencia”, que detalla esa excepción.

Por otro lado, la Licencia no transfiere derechos de propiedad o titularidad al usuario. Es decir, cada persona que se suscriba como cliente de Teatrix no pasa a ser propietaria de los contenidos que le proporciona.

Al mismo tiempo, la licencia aclara que la empresa no puede garantizar que el usuario consuma los contenidos sin errores o sin interrupciones, haciendo explícito que el usuario renuncia contra Teatrix a todos los daños especiales, indirectos y consecuentes para con la plataforma. Dejando en claro que de todos modos podrán acceder a la defensa del consumidor en el territorio en el que se encuentre.

En cuanto a los términos y condiciones, pudimos ver además que Teatrix copia tal cual algunos puntos de los de Netflix. Por ejemplo el punto 4.5 (Software) en la

aplicación de teatro es idéntico al 4.8 (Software) de la famosa plataforma de películas y series.

### **8.1.3. Dimensión tecnológica:**

Analizar una plataforma a partir de su dimensión tecnológica, implica realizar un estudio que se enfoque en diferentes elementos clave. Éstos elementos se engloban principalmente dentro de los datos que aportan los usuarios, ya sea de una forma directa o indirecta, las instrucciones que el sistema tiene para operar en base a esa información proporcionada por el usuario y el modo en que la plataforma impone su uso (organización de contenido y navegación interna).

Por “datos” se entiende cualquier tipo de información en un formato apto para su utilización por parte de una computadora; por ejemplo, texto, imagen, sonido y números. Los datos también pueden ser piezas de información del perfil personal, como el nombre, el género, la fecha de nacimiento y el código postal, comúnmente provistos por los usuarios al seguir el protocolo de inscripción y registro en un sitio determinado. (Van Dijck, J. 2016: 34).

**8.1.3.1. Datos Personales:** Teatrix, en lo que respecta a la información del perfil personal a la hora de crearse una cuenta, engloba bajo el título “Datos personales” lo siguiente:

#### **8.1.3.1.1. Obligatorios:**

- Nombre.
- Email.
- País.
- Provincia.
- Ciudad.
- Dirección.
- Teléfono (Móvil o Fijo a elección).

#### **8.1.3.1.2 Opcionales:**

- Teléfono (Móvil o fijo a elección, dependiendo del que ya se completó anteriormente).
- Intereses.
- Periodicidad con la cual se concurre al teatro.

**8.1.3.2. “Mi suscripción”:** Bajo este título, y el posterior subtítulo “detalles del plan” se adjuntan:

- Número de Cliente.
- Alta.
- Plan.
- Estado.
- Próxima fecha de facturación.
- Monto.
- Solicitar baja de inscripción.
- “Mi tarjeta de crédito” (Información sobre la tarjeta utilizada para la suscripción).
- Actualizar información de pago.

### **8.1.3.3. Datos que Teatrix comparte:**

- Teléfono.
- Mail.
- Redes sociales (Instagram, Facebook, Twitter).
- Centro de ayuda.
- Términos y condiciones

Las obras están acompañadas de su correspondiente título, lugar de origen, año, duración, elenco, equipo creativo y reseña o sinopsis.

Otro aspecto a destacar, ya describiendo la manera protocológica en que la plataforma exige operar al usuario - a saber: los protocolos obligatorios establecen un conjunto de instrucciones que los usuarios están obligados a obedecer si desean formar parte del flujo mediado de interacción (Van Dijck, J. 2016: 34) -, es:

- Para acceder a contenido gratuito, seleccionado específicamente por Teatrix (5 obras de memoria artística, a noviembre de 2019), exige otorgar una dirección de email para luego crearse una cuenta gratuita ingresando nombre, apellido, email y contraseña.
- Para acceder al total del contenido exige primero suscribirse al plan ingresando la tarjeta. Recién después de este paso el usuario puede ingresar los datos obligatorios para finalizar la creación de su cuenta.

Por otro lado, la utilización de información del tipo: fecha de ingreso, lugar de ingreso, cuenta de Google con la cual se ingresó a la plataforma (es decir, todos estos datos que no se pueden vislumbrar de manera explícita), así como también las instrucciones de uso posterior de esta información se vinculan principalmente con la creación y difusión de contenido publicitario para acrecentar las suscripciones.

Tal y como observamos en el próximo punto, Teatrix no desarrolla muchas secciones y/o sugerencias relacionadas con el consumo. En este sentido opera de una forma bastante básica. Pero lo que es destacable es que a través de pagos a

agencias publicitarias que hace la plataforma, cualquier persona que interactúe con esta (aunque sea buscándola en el buscador de Google o ingresando directamente a “Teatrix.com”) se convierte en potencial cliente y consumidor y, por ende, en destinatario de múltiples avisos publicitarios a través de distintas páginas de internet, Youtube, Instagram y Facebook.

Por su parte, la empresa asegura que utiliza la información de sus usuarios (datos de usuario, intereses, frecuencia y visualizaciones) para pagarle a los productores, directores, actores y autores; y para comprender las preferencias de los consumidores.

Dentro de la interfaz visible de Teatrix, respecto al orden automático del contenido en relación con los datos producidos por los usuarios (perfil de consumidor, comportamiento de consumo y contenido consumido), destacamos tres secciones:

- Continuar viendo.
- Las diez más vistas del teatro comercial (en Teatrix).
- Las diez más vistas del off (en Teatrix).

Retomando lo mencionado en la dimensión de contenido, en comparación con Netflix (plataforma modelo de Teatrix) identificamos una utilización de los datos, por lo menos por el momento, notablemente más reducida. En Netflix, además de este tipo de agrupaciones de contenido, se destacan “Selecciones especialmente hechas para el usuario”, “Tendencias”, “Porque viste esto..” (esta última suele repetirse varias veces). A su vez, el contenido posee una disposición personalizada para cada usuario.

Sin embargo, Teatrix posee una función innovadora que consiste en anticipar los próximos estrenos.

Van Dijck dice que las interfaces visibles para el usuario a menudo contienen características técnicas (botones, barras, estrellas, íconos) y regulatorias (la norma de que es necesario registrar un perfil personal antes de ingresar al sitio), y estas dirigen de manera activa las vinculaciones entre usuarios y contenido. Las interfaces, tanto internas como visibles, son un área de control donde el sentido de la información codificada se traduce en directivas que imponen acciones específicas a los usuarios. (Van Dijck, J. 2016: 36).

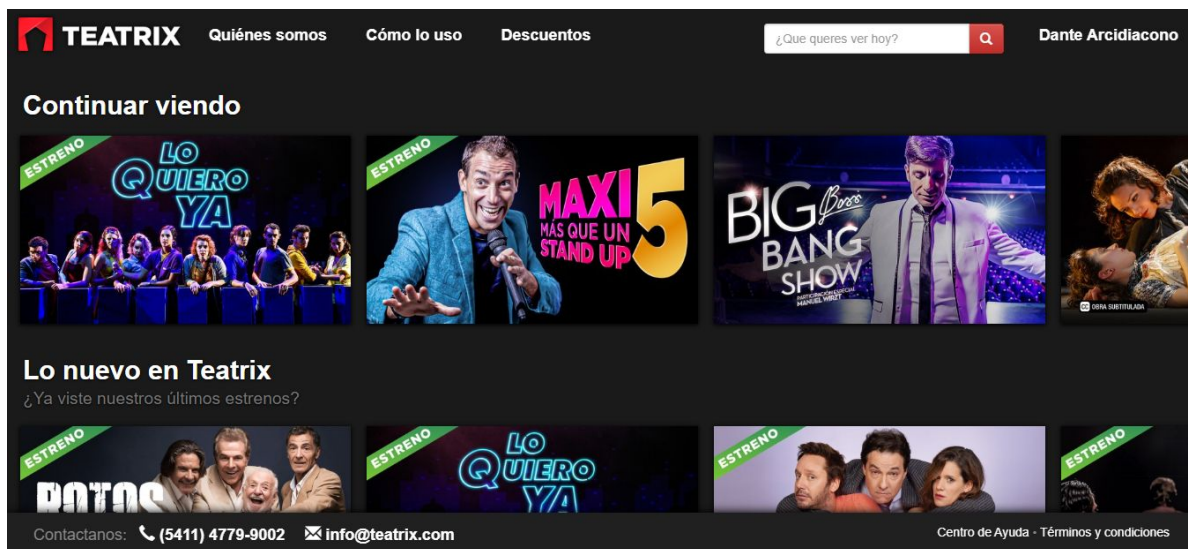
La interfaz visible de Teatrix se asemeja mucho a la de Netflix, aunque con un diseño más sencillo y limitado.

Se utiliza tipografía San Serif, color blanco, fondo negro, y se muestran (agrupadas bajo diferentes categorías) las obras a través de recuadros que, por supuesto, funcionan como un botón que conduce a la reproducción.

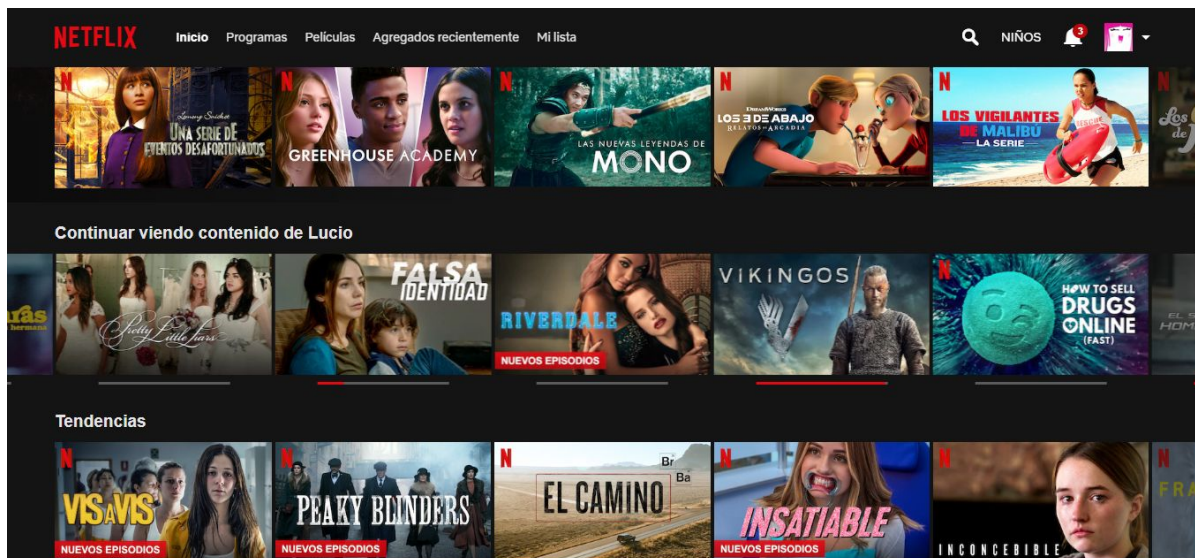
La disposición de los elementos de interacción con la plataforma varían dependiendo del dispositivo.

#### 8.1.3.4. En la computadora:

- Margen superior izquierdo: nombre de la plataforma (botón que redirige al inicio) y a su lado botones titulados “Quiénes somos” “Cómo lo uso” “Descuentos”.
- Margen superior derecho: buscador y nombre del usuario (botón que dirige al perfil, info. de la suscripción, cambiar contraseña y cerrar sesión).
- Centro: Recuadros con obras.
- Margen inferior: información de contacto, centro de ayuda y términos y condiciones.



#### 8.1.3.5. Interfaz de Netflix :



### 8.1.3.6. En Smartphone:

- Margen superior:
- Centro: nombre de la plataforma
- Derecha: mi cuenta
- Centro hacia abajo: Recuadros con obras.

Las interfaces a menudo se caracterizan por sus configuraciones por default: configuraciones automáticamente asignadas a una aplicación de software para canalizar el comportamiento del usuario de determinada manera. Estos estándares suponen no sólo maniobras técnicas, sino también ideológicas; si cambiar la configuración por default demanda cierto esfuerzo, es más probable que los usuarios se conformen con la arquitectura predeterminada por el sitio. (Van Dijck, J. 2016: 36).

La configuración estándar (única que posee la plataforma, en este caso) induce al usuario a operar de una determinada manera y no de otra. Hace un fuerte hincapié

en la finalización del contenido ya comenzado y en iniciar la visualización de estrenos.

Las búsquedas a criterio propio son relegadas a un segundo plano directamente desde el diseño. En la interfaz de computadoras el buscador aparece apartado al margen superior derecho, y en la desarrollada para smartphones ni siquiera figura la opción.

El uso de la plataforma por parte del usuario es limitado. Esto se debe, además de la configuración establecida sobre la que venimos narrando, a las limitaciones propias de Teatrix y las acciones que pueden efectuarse en ella. Por último, cabe resaltar que no permite descargar las obras para visualizarlas sin conexión.

Por otro lado, el sistema posee una falla considerable. El número máximo de personas que, de antemano, pueden acceder al contenido con un mismo usuario es dos. Se supone que al intentar ingresar un tercer individuo, el software debería rechazarlo. En la práctica esto no ocurre: el grupo de investigación logró visualizar contenido diferente, utilizando un mismo usuario, mediante 5 dispositivos simultáneamente sin ningún inconveniente.

#### **8.1.4 Dimensión contenido (segunda parte):**

##### **8.1.4.1 Términos y Condiciones de Uso:**

"TEATRIX no promueve, aprueba o permite que se copien representaciones teatrales, películas, programas u otros contenidos entregados digitalmente, ni otras actividades delictivas. Usted no puede, ya sea directamente o con el uso de dispositivos, software, sitios de Internet, servicios basados en web, u otros medios: (i) retirar, alterar, eludir, evitar, o interferir avisos de derechos de autor, marcas u otro tipo de aviso de propiedad insertados en el Contenido, o mecanismos de administración de derechos digitales, dispositivos u otras protecciones de contenido o medidas de control de acceso del Contenido, incluyendo mecanismos de filtración geográfica; ni (ii) copiar, descargar (excepto a través de la memoria de almacenamiento personal de la página necesaria para uso personal, o como expresamente se permite en las Condiciones de Uso), modificar, distribuir, transmitir, mostrar, efectuar, reproducir, exhibir, duplicar, publicar, licenciar, crear obras derivadas u ofrecer para venta el Contenido u otra información contenida u obtenida de o a través del Servicio, sin nuestro consentimiento expreso por escrito. No puede incorporar el Contenido, ni hacer streaming o retransmitirlo, en aplicaciones de hardware o de software, ni ponerlo a disposición a través de enmarcados o vínculos en línea, a menos que TEATRIX expresamente lo permita por escrito. Además, no puede crear, recrear, distribuir o publicitar un índice de parte sustancial del

Contenido, a menos que TEATRIX expresamente lo autorice; tampoco puede crear un negocio utilizando el Contenido, ya sea con fines de lucro o no. El Contenido al que aplican estas restricciones incluye, entre otros, textos, gráficos, configuraciones, interfaces, logotipos, fotografías, materiales de audio y video y fonogramas. Asimismo, se le prohíbe estrictamente crear obras derivadas o materiales que provengan o se basen en cualquier forma en el Contenido, incluyendo montajes, mezclas de música y vídeos similares, fondos de escritorio, protector de pantalla, tarjetas de saludos y mercancías."

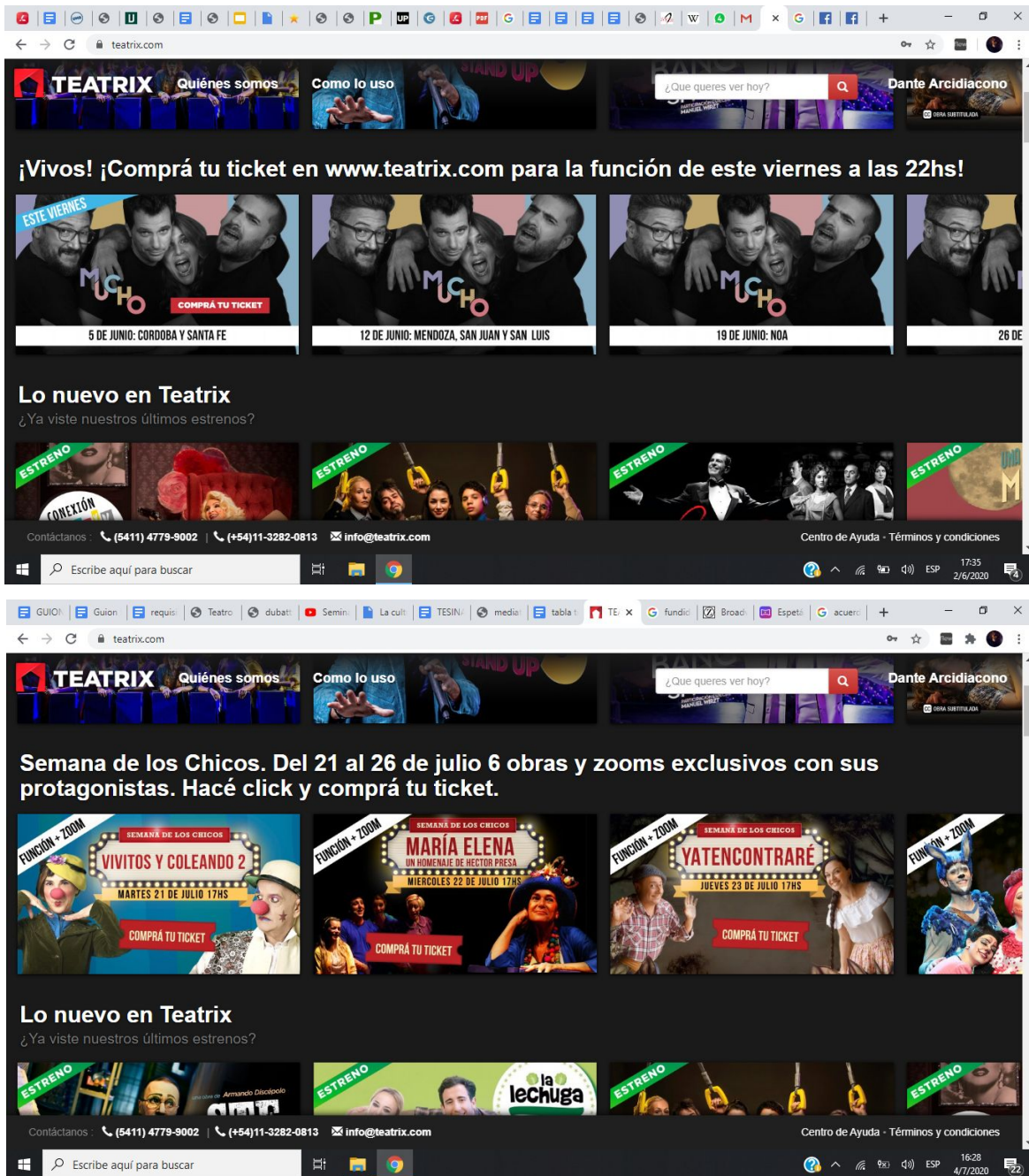
Y también aclara:

*"El Servicio, incluyendo todo el Contenido, software, interfaces de usuario, textos, gráficos, logotipos, diseños, fotografías, iconos de botones, imágenes, videoclips y audios, descargas digitales, compilaciones de datos y software que se incluyen en el Sitio y/o que se entregan a los usuarios como parte del Servicio (la "PI de TEATRIX"), son bienes de TEATRIX o de sus licenciantes o proveedores de contenido, y están protegidos por leyes y tratados, de la República Argentina e internacionales, de derechos de autor, marcas, secretos industriales o de propiedad intelectual de otro tipo".*

#### **8.1.5. Plataformas en cuarentena.**

Nos parece muy interesante mencionar simplemente que durante los primeros meses de la cuarentena del año 2020 a causa del Covid-19, fue impresionante el crecimiento de todas las plataformas digitales de streaming, no solo a nivel internacional como Netflix, Disney Plus, sino también a nivel local Teatrix, que aumentó en un 200% su número de suscriptores en tan solo dos meses de cuarentena. Además nuestra plataforma se adaptó a las nuevas formas del teatro incluso promocionando y publicitando obras como "Mucho", sumando de esta manera obras en directo a su catálogo.

A fines de junio de 2020 Teatrix alcanzó los 41.000 suscriptores.



## 8.2. Tabla de análisis de contenido

La siguiente tabla es extraída de la realizada por Villanueva en su trabajo para analizar las Óperas. De 89 puntos diferentes o variables que ella analiza, nosotros nos centraremos en 61. La autora le asigna un valor a cada uno de los datos obtenidos para después así poder sacar conclusiones y estadísticas, nosotros por nuestro lado no haremos eso, sino que utilizaremos estas variables a modo meramente descriptivo, y de manera de detectar algún dato notable.

### 8.2.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Ítems de análisis de la obra en general y de los primeros 10 minutos de cada musical			1		2		3		4	
			2011	<b>Dracula</b>	2011	<b>Tita - Una vida en tiempo de tango</b>	2014	<b>El cabaret de los hombres perdidos</b>	2016	<b>She Loves Me</b>
Tipo de obra según Teatrix				De un tercero		Recuperada		Original		Extranjera
Tipo de grabación y emisión	1	Producción original.	No		No		No		No	
	2	Obra grabada desde un teatro.	Si		Si		Si		Si	
	3	Producción grabada para ser comercializada.	No		No		Si		Si	Primer musical de Broadway en ser registrado para una plataforma digital.
Formato de reproducción y encapsulado temporal	4	Formato DVD.	Si		Si		No	Se podría sin embargo afirmar que existen copias originales en dvd.	Si	
	5	Formato Cine.	No		No		No		Si	Se hizo una transmisión especial en cines el 1 de diciembre de 2016.
	6	Formato TV.	No		No		No		No	
	7	Formato Web/digital.	Si	En Teatrix.com y en BroadwayHD.com Creemos que también se encuentra en Cennarium.com.br.	Si	En Teatrix.com y en BroadwayHD.com Creemos que también se encuentra en Cennarium.com.br.	Si	Producción original de Teatrix.com y en BroadwayHD.com Creemos que también se encuentra en Cennarium.com.br.	Si	BroadwayHD.com Teatrix.com.
	8	Incorporación de material extra.	Si	Entrevista con sus creadores.	Si	Backstage.	Si	Backstage y entrevista con director,	No	

								director musical y actores.		
--	--	--	--	--	--	--	--	-----------------------------	--	--

## 8.2.2. IMAGEN Y SONIDO

		Drácula		Tita - Una vida en tiempo de tango		El cabaret de los hombres perdidos		She loves me		
Cantidad de tiros de cámara y ángulos	9	Multicámara.	Si	Creemos que 5 cámaras. Sobre el final de la obra en el saludo e instrumental final se utilizan más cámaras con video de menor calidad mostrando la fosa, al director de orquesta, y una cámara interna desde bambalinas.	Si	Creemos que 5 cámaras.	Si	4 cámaras. Consideremos que esta era una obra en un escenario reducido con pocos intérpretes, de esta manera Teatrix solo utilizó 4 cámaras. En otra producciones utiliza 5 o 6 cámaras. Tomemos en cuenta que esta fue una de las primeras producciones de la compañía y esta decisión quizás se deba a reducir costos.	Si	10 cámaras.
	10	Ángulo frontal.	Si.		Si.	.	Si.		Si.	4 cámaras frontales. Una para planos medios, otra planos enteros y americanos y otra para planos generales. La cuarta para contrapicados.
	11	Ángulo lateral izquierdo.	Si.		Si.		Si.		Si.	3 cámaras.
	12	Ángulo lateral derecho.	Si.		Si.		Si.		Si.	3 cámaras.

	13	Otro tipo de ángulo.	Si	Hay otra cámara más en cada uno de los laterales con un ángulo distinto, captando distintos tipos de plano.	Si	Hay otra cámara más en cada uno de los laterales con un ángulo distinto, captando distintos tipos de plano.	Si.	Hay tres planos no correspondientes al espacio escénico y filmados aparte de el acontecimiento o escénico, se trata de la entrada de uno de los personajes por la puerta de la sala del teatro. Además hay otro tipo de ángulo y cámara que enfoca las manos del pianista (también personaje).	Si.	Picado izquierdo gran general. Contrapicado frontal.
	14	Presencia de planos picados.	Si	No abundan pero están presentes. Leve inclinación de la cámara.	Si	No abundan pero están presentes. Leve inclinación de la cámara.	Si	Uno solo.	Si	Muestra la orquesta, la platea y movimientos escenográficos 2 planos en la sección analizada.
	15	Presencia de planos contrapicados.	Si	No abundan pero están presentes. Leve inclinación de la cámara.	No		No		Si	Cámara central frontal pegada al escenario. 7 planos en la sección analizada.
	16	Justificación técnica de los ángulos que no son frontales.	Si		Si		Si		Si	
	17	Coherencia o unidad en el tipo de planificación.	Si	De gran general, a medio pecho, a plano conjunto.	Si		Si		Si	
Tratamiento de sonido	18	Sonido directo de la grabación.	Si		Si		Si		Si	
	19	Sonido Postproducido (toma separada y sincronizada en la	No	Técnicamente embellecido en la	No	Técnicamente embellecido en la	No	Técnicamente embellecido en la postproducción	No	Técnicamente embellecido en la postproducción.

		postproducción).		postproducción.		postproducción.		n.		
	20	El sonido respeta la perspectiva sonora de la grabación (volúmenes y direcciones).	Si		Si		Si		Si	

### 8.2.3. LENGUAJE AUDIOVISUAL

		Drácula		Tita - Una vida en tiempo de tango		El cabaret de los hombres perdidos		She loves me		
Lenguaje audiovisual: tipos de planos, cantidad, duración y movimiento	21	Cantidad total de planos.		122 más 3 inserts.		114		121		166
	22	Criterio de planificación de movimiento interno.	No		Si	Los cortes de plano entre plano y plano acompañan al movimiento.	Si		Si	
	23	Criterio de planificación narrativa.	Si	En menor medida. Se muestra quién es el personaje que está cantando, salvo acontezcan movimientos escénicos.	Si	En menor medida.	Si		Si	Es el que predomina.
	24	Criterio de planificación musical.	Si	Es la que predomina.	No		No		No	No en la sección analizada. En otros momentos de la obra sí, pero en general predominan los otros criterios.
	25	Predominio de planos generales y de conjunto.	Si		Si		Si		Si	
	26	Predominio de planos enteros y medios planos.	Si		Si		Si		Si	
	27	Incluye primeros planos.	No		No		Si	Y primerísimos primer plano y planos detalle.	No	

28	Comienza con gran plano general.	Si		Si	El primer plano es un plano conjunto de del director musical y músicos, pero al escenario se lo muestra por primera vez con plano gran general.	Si	Comienza con plano general. El gran general se usa muy poco. Este plano es general y no gran general ya que el espacio escénico es reducido.	Si	
29	Final de escenas con gran plano general.	Si		Si		Si	No todas. Y plano general, no gran general.	Si	
30	Final de escena cierre a fundido negro.	No	En cada apagón se utiliza una placa explicando lo que va aconteciendo en la obra.	No		No		No	
31	Final de escena cierre a encadenado.	No		Si	La mayoría de las transiciones de un plano a otro se realizan mediante encadenado.	No		No	
32	Predominio de planos en movimiento.	Si	Incluso el plano frontal utiliza zoom in y se mueve en su eje.	Si		No	Existen planos en movimiento siguiendo las acciones escénicas pero no predominan.	Si	Casi no hay planos fijos.
33	Predominio de plano fijos.	No		No	Solo al principio que las acciones escénicas son estáticas	Si		No	
34	Movimientos de cámara.	Si	La mayoría de los planos acompañan los movimientos de los personajes. Los movimientos son sobre su propio eje.	Si	La mayoría de los planos acompañan los movimientos de los personajes. Los movimientos son sobre su propio eje.	Si	Pocos. Los movimientos son sobre su propio eje.	Si	La mayoría de los planos siguen a los actores. Se utiliza además zoom in y zoom out. Los movimientos son sobre su propio eje.

	35	Zoom de general a detalle.	No	Casi no se utilizan los zoom in y zoom out, simplemente realizan cortes y cambian de plano.	No	No hasta detalle, pero sin embargo se realizan zooms in y zooms out.	No		No	Hay zoom out de plano medio a gran general.
	36	Barridos verticales.	Si	Uno solo cuando un personaje sube una escalera.	No		No		No	
	37	Paneos izquierda y derecha.	Si	Siguiendo acciones escénicas o para mostrar al ensamble en su totalidad.	Si	Siguiendo acciones escénicas.	No		Si	Siguiendo acciones escénicas.
	38	Travelling o grúas.	No		No		No		No	
	39	Aire arriba del plano para corregir el encuadre si se mueven los personajes.	No		Si		No		No	

#### 8.2.4. UNIVERSO NARRATIVO

		Drácula		Tita - Una vida en tiempo de tango		El cabaret de los hombres perdidos		She loves me		
Articulación temporal narrativa	40	Duración mayor a 120 minutos.	Si	Duración total 159 minutos.	No	Duración total 107 minutos.	No	Duración total de 108 minutos.	Si	Duración total 133 minutos.
	41	Dinámico en función de los cambios de plano.	Si	Hay un promedio de cambio de plano cada 4,672 segundos.	No	El cambio de plano a fundido encadenado está muy presente y le da un ritmo más lento. Sin embargo hay un promedio de cambio de plano relativamente rápido, cada 5,12	Si	Hay un promedio de cambio de plano cada 4,85 segundos.	Si	Hay un promedio de cambio de plano cada 3,524 segundos.

						segundos.				
	42	Dinámico conseguido por el constante movimiento de la cámara.	Si		Si		No	Los movimientos de cámara no abundan.	Si	
	43	Estático en función de la cantidad y los cambios de plano.	No		Si	El cambio de plano con fundido encadenado hace que parezca más lento. A su vez en comparación con los otros registros, este tiene el cambio de planos más lento de la muestra.	No		No	
	44	Cambio de plano normalmente por corte clásico.	Si	Siempre en el fragmento analizado. En la totalidad de la obra se utilizan fundidos en determinados momentos.	No		Si		Si	Siempre.
	45	Empleo de técnicas de fundido o encabalgado para favorecer la continuidad narrativa.	No	No en el fragmento analizado.	Si		No		No	Nunca.
Universo narrativo., Diégesis espacio temporal	46	Incorporación de efectos de sonido para embellecer el producto narrativo o aportar mayor verosimilitud.	No		No		Si	En las tomas filmadas aparte del acontecimiento o escénico (entrada del cuarto personaje). Efectos de sonido de puerta.	No	
	47	Deja filtrar sonidos no diégeticos del teatro como los aplausos de la sala.		No consideramos extradiegéticos a los aplausos, ya que para ser considerado teatro o acontecimiento es necesaria		No consideramos extradiegéticos a los aplausos, ya que para ser considerado teatro o acontecimiento es necesaria la		No consideramos extradiegéticos a los aplausos, ya que para ser considerado teatro o acontecimiento es necesaria		No consideramos extradiegéticos a los aplausos, ya que para ser considerado teatro o acontecimiento es necesaria la

			la copresencia física de espectadores y actores, de esta manera los sonidos del teatro si bien no corresponden a la historia en si, forman parte de ese aquí y ahora. De esta manera no puede haber sonidos extradiegéticos a no ser que sean agregados en post producción.		copresencia física de espectadores y actores, de esta manera los sonidos del teatro si bien no corresponden a la historia en si, forman parte de ese aquí y ahora. De esta manera no puede haber sonidos extradiegéticos a no ser que sean agregados en post producción.		la copresencia física de espectadores y actores, de esta manera los sonidos del teatro si bien no corresponden a la historia en si, forman parte de ese aquí y ahora. De esta manera no puede haber sonidos extradiegéticos a no ser que sean agregados en post producción.		copresencia física de espectadores y actores, de esta manera los sonidos del teatro si bien no corresponden a la historia en si, forman parte de ese aquí y ahora. De esta manera no puede haber sonidos extradiegéticos a no ser que sean agregados en post producción.
48	Incorporación de efectos visuales exclusivamente audiovisuales.	No		No		No		No	
49	Empleo de planos no diegéticos.	Si	Placas explicativas entre escena y escena.	Si	Superposición de el título y los créditos de la obra.	No	Al principio animación presentando los créditos.	Si.	Superposición de el título y los créditos de la obra.
50	Empleo de composición con profundidad de campo.	No	No se aprecia ya que no hay escenografía ni personajes muy por detrás de otros.	Si		Si		Si.	
51	Actuaciones cinematográficas.	No		No		No		No	
52	Actuaciones teatrales.	Si	Este musical tiene tinte operístico y de esta manera las actuaciones son muy teatrales (exageradas).	Si		Si		Si	
53	Ambientación tradicional.	Si		Si		Si		Si	
54	Ambientación moderna, abstracta o futurista.	No		No		No		No	
55	Fotografía e	No	Las escenas	No	Algunas tomas	Si	Además color	Si	Además color

		iluminación apropiada para la grabación.		en general son muy oscuras, pero esto se debe a la estética del musical ya que es una historia "oscura".		quemadas, y el video no es de alta calidad.		postproducido.		postproducido.
--	--	--	--	--	--	---	--	----------------	--	----------------

### 8.2.5. OBERTURAS

		<b>Drácula</b>		<b>Tita - Una vida en tiempo de tango</b>		<b>El cabaret de los hombres perdidos</b>		<b>She loves me</b>		
Análisis de las oberturas	56	Muestra el exterior del teatro o de la ciudad donde ocurre.	No		No		No		No	
	57	Muestra el interior del teatro.	No		Si	El gran plano general toma parte de la platea.	Si	En gran plano general.	Si	En plano gran general picado lateral izquierdo.
	58	Muestra del director y de la orquesta.	No	Se muestra la fosa y el director en el instrumental final de la obra. De esta manera se incorporan nuevas cámaras y nuevos planos.	Si	Al principio de la obra.	Si	El pianista y director musical cumple función de actor.	Si	En plano gran general picado lateral izquierdo, y en saludos finales.
	59	Añadido de títulos de crédito antes de la obertura (doble función de presentación).	No	Solo una placa con el título de la obra con corte a fundido sobre aplausos.	No		Si	Animación con los créditos.	No	
	60	Sobreimpresión de los créditos en la obertura de la obra.	No	Créditos al final de la obra, una vez finalizada.	Si		No		Si	En la obertura y en instrumental de salida (Exit music).
	61	Prevalen los elementos audiovisuales no diegéticos.	No	Solo las placas entre escena y escena, como así también al principio y al final placas con el título	No		No		No	

				de la obra.						
--	--	--	--	-------------	--	--	--	--	--	--

### 8.3. Presentación de fichas técnicas de cada obra en Teatrix

#### **8.3.1 DRÁCULA:**

Teatro Astral, 2011 • 159 min

Basado en la novela de B. Stoker, el musical que triunfó en el país y el extranjero por 25 años, es un éxito de Pepe Cibrián Campoy, su autor y director, y de Ángel Mahler, creador de la música. Encabezado por J. Rodó (Drácula), C. Cibrián (Mina), L. Fransezze (Jonathan) y L. Pérez Lening (Lucy).

El clásico musical de P. Cibrián Campoy, autor y director, y de Á. Malher, creador de la música, basado en la obra de B. Stoker, éxito en el país y el extranjero. Ahora en HD.

Este éxito, que mereció numerosos premios, entre ellos el ACE (1992), el Prensario (1992) y el Estrella de Mar (1993), cuenta con la dirección de orquesta de Damián Mahler; la coreografía y puesta de luces de Pepe Cibrián Campoy, la escenografía de Carlos López Cifani, y con los realizadores de vestuario, Fabián Luca, quien creó el original, y con Alfredo Miranda, quien diseñó el nuevo.

El musical que recorrió el país y el extranjero, a lo largo de 25 años, es sin duda una de las obras consagratorias de Pepe Cibrián Campoy, su autor y director, y de Ángel Mahler, creador de la música.

La obra retoma la historia del conde Drácula, que inmortalizara Bram Stoker en su novela de 1897, con un elenco excepcional que encabezan, en el papel de Drácula, Juan Rodó; Candela Cibrián en el rol de Mina, la enamorada de Jonathan, interpretado por Leonel Fransezze; Luna Pérez Lening encarna a la prima Lucy, poseída por el espíritu del conde; en el papel de la nana y amor de Drácula se luce Adriana Rolla y, como Van Helsing, Germán Barceló. Estos valiosos intérpretes son secundados por talentosos bailarines y cantantes que componen diferentes escenas grupales.

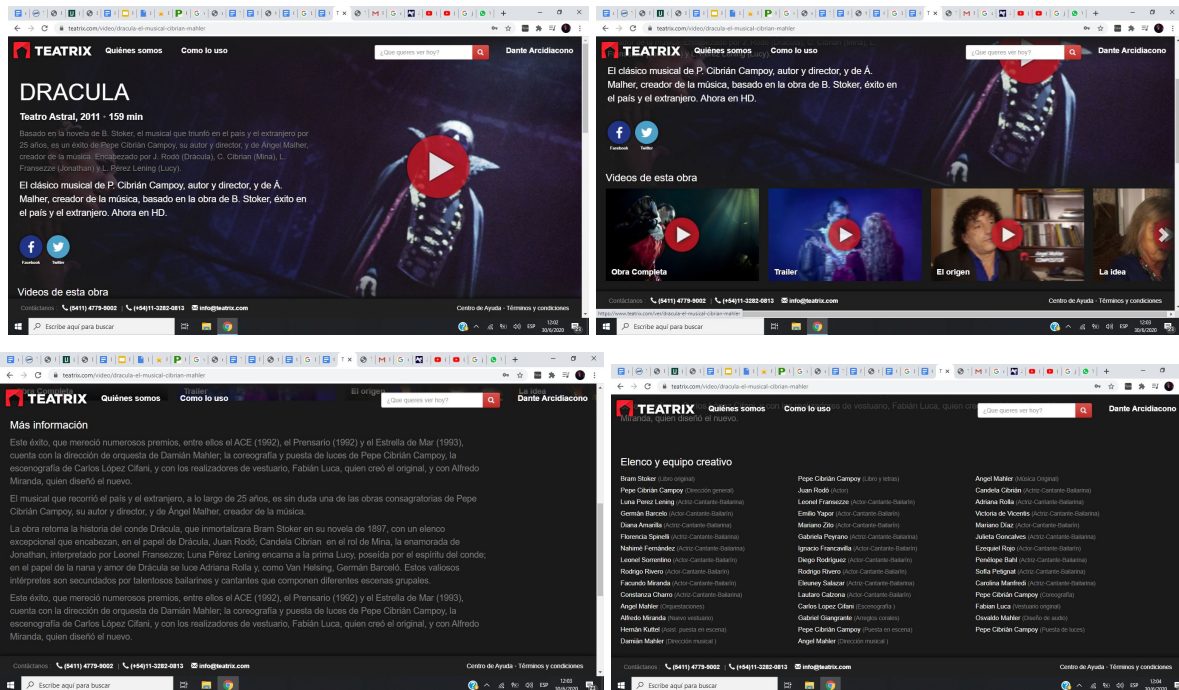
Este éxito, que mereció numerosos premios, entre ellos el ACE (1992), el Prensario (1992) y el Estrella de Mar (1993), cuenta con la dirección de orquesta de Damián Mahler; la coreografía y puesta de luces de Pepe Cibrián Campoy, la escenografía

de Carlos López Cifani, y con los realizadores de vestuario, Fabián Luca, quien creó el original, y con Alfredo Miranda, quien diseñó el nuevo.

**Elenco y equipo creativo:**

- Bram Stoker (Libro original)
- Pepe Cibrián Campoy (Libro y letras)
- Angel Mahler (Música Original)
- Pepe Cibrián Campoy (Dirección general)
- Juan Rodó (Actor)
- Candela Cibrián (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Luna Perez Lening (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Leonel Fransezze (Actor-Cantante-Bailarín)
- Adriana Rolla (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Germán Barceló (Actor-Cantante-Bailarín)
- Emilio Yapor (Actor-Cantante-Bailarín)
- Victoria de Vicentis (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Diana Amarilla (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Mariano Zito (Actor-Cantante-Bailarín)
- Mariano Díaz (Actor-Cantante-Bailarín)
- Florencia Spinelli (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Gabriela Peyrano (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Julieta Goncalves (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Nahimé Fernández (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Ignacio Francavilla (Actor-Cantante-Bailarín)
- Ezequiel Rojo (Actor-Cantante-Bailarín)
- Leonel Sorrentino (Actor-Cantante-Bailarín)
- Diego Rodríguez (Actor-Cantante-Bailarín)
- Penélope Bahl (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Rodrigo Rivero (Actor-Cantante-Bailarín)
- Rodrigo Rivero (Actor-Cantante-Bailarín)
- Sofía Petignat (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Facundo Miranda (Actor-Cantante-Bailarín)
- Eleuney Salazar (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Carolina Manfredi (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Constanza Charro (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Lautaro Calzona (Actor-Cantante-Bailarín)
- Pepe Cibrián Campoy (Coreografía)
- Angel Mahler (Orquestaciones)
- Carlos Lopez Cifani (Escenografía )
- Fabián Luca (Vestuario original)
- Alfredo Miranda (Nuevo vestuario)

- Gabriel Giangrante (Arreglos corales)
- Osvaldo Mahler (Diseño de audio)
- Hernán Kuttel (Asist. puesta en escena)
- Pepe Cibrián Campoy (Puesta en escena)
- Pepe Cibrián Campoy (Puesta de luces)
- Damián Mahler (Dirección musical)
- Angel Mahler (Dirección musical)



### 8.3.2 TITA UNA VIDA EN TIEMPO DE TANGO:

Teatro Metropolitán, 2011 • 107 min

Nacha Guevara y un elenco de excelentes cantantes, bailarines y actores da vida a un mito del tango argentino, la recordada Tita Merello. El musical recorre sus inicios en la pobreza y sus primeras canciones, hasta su época gloriosa, sus películas, sus amores y desengaños; y sus últimos años. Obra recuperada para Teatrix, gentileza de Pablo Kompel.

Nacha Guevara encarna a la mítica Tita Merello en un musical que recorre su vida y la historia de nuestro país, con sus devenires políticos y sociales.

Más información:

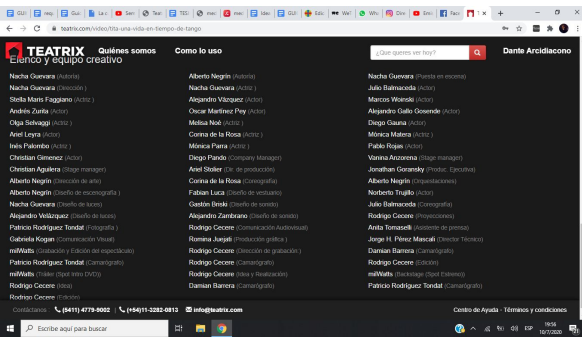
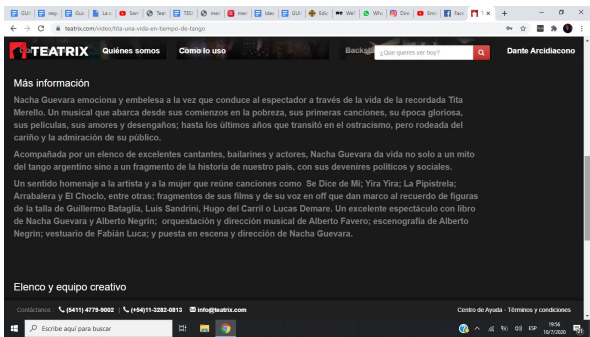
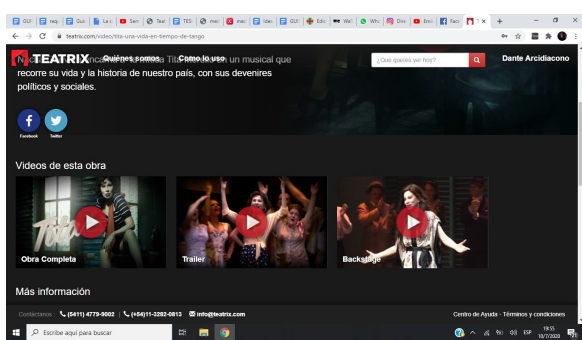
Nacha Guevara emociona y embelesa a la vez que conduce al espectador a través de la vida de la recordada Tita Merello. Un musical que abarca desde sus comienzos en la pobreza, sus primeras canciones, su época gloriosa, sus películas, sus amores y desengaños; hasta los últimos años que transitó en el ostracismo, pero rodeada del cariño y la admiración de su público.

Acompañada por un elenco de excelentes cantantes, bailarines y actores, Nacha Guevara da vida no solo a un mito del tango argentino sino a un fragmento de la historia de nuestro país, con sus devenires políticos y sociales.

Un sentido homenaje a la artista y a la mujer que reúne canciones como Se Dice de Mí; Yira Yira; La Pipistrela; Arrabalera y El Choclo, entre otras; fragmentos de sus films y de su voz en off que dan marco al recuerdo de figuras de la talla de Guillermo Battaglia, Luis Sandrini, Hugo del Carril o Lucas Demare. Un excelente espectáculo con libro de Nacha Guevara y Alberto Negrín; orquestación y dirección musical de Alberto Favero; escenografía de Alberto Negrín; vestuario de Fabián Luca; y puesta en escena y dirección de Nacha Guevara.

#### **Elenco y equipo creativo:**

- Nacha Guevara (Autoría)
- Alberto Negrín (Autoría)
- Nacha Guevara (Puesta en escena)
- Nacha Guevara (Dirección )
- Nacha Guevara (Actriz )
- Julio Balmaceda (Actor)
- Stella Maris Faggiano (Actriz )
- Alejandro Vázquez (Actor)
- Marcos Woinski (Actor)
- Andrés Zurita (Actor)
- Oscar Martínez Pey (Actor)
- Alejandro Gallo Gosende (Actor)
- Olga Selvaggi (Actriz )
- Melisa Noé (Actriz )
- Diego Gauna (Actor)
- Ariel Leyra (Actor)
- Corina de la Rosa (Actriz )
- Mónica Matera (Actriz )
- Inés Palombo (Actriz )
- Mónica Parra (Actriz )
- Pablo Rojas (Actor)



### 8.3.3 EL CABARET DE LOS HOMBRES PERDIDOS:

Moliere Café Concert, 2014 • 108 min

Un musical que aborda temas tabú. Un joven desolado llega al cabaret donde su Destino le ofrece un futuro de éxitos y fracasos. ¿Es posible elegir o solo es válido vivir el presente? Un texto irónico e irreverente que enfrenta al espectador con una realidad donde gobiernan la soledad y los miedos.

Un musical que aborda temas tabú. El Destino ofrece a un joven un futuro de éxitos y fracasos. ¿Es posible elegir o solo es válido vivir el presente?

Una obra multipremiada en el país y el extranjero, un musical fuerte que encara temas tabú, escrito por Cristian Simeón con música de Patrick Laviosa y la dirección de la talentosa Lía Jelín.

Dicky (Esteban Masturini), un personaje atravesando grandes dificultades, con un complejo pasado, llega hasta el cabaret donde se encuentra con su Destino (Omar Calicchio), quien le anticipa su futuro incierto y doloroso: una exitosa carrera como actor en el porno gay y su posterior caída y fracaso. Con la propuesta de los otros dos personajes, el Barman y Lullaby, interpretados por los enérgicos y talentosos Diego Mariani y Roberto Peloni respectivamente, el Destino debe darle dos alternativas, para que el protagonista juegue con su libre albedrío. Pero, ¿es posible

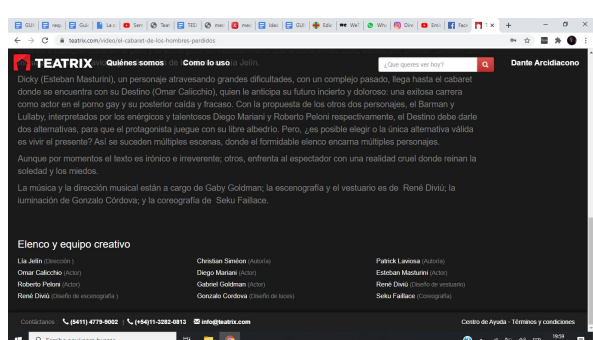
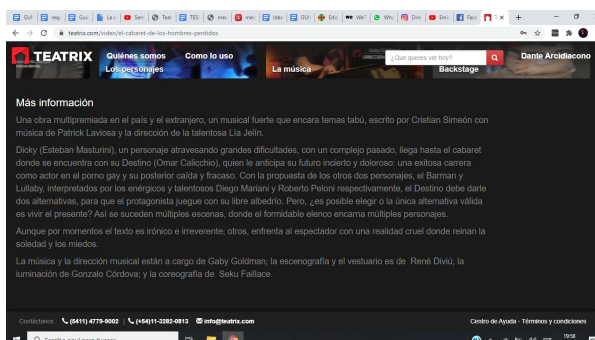
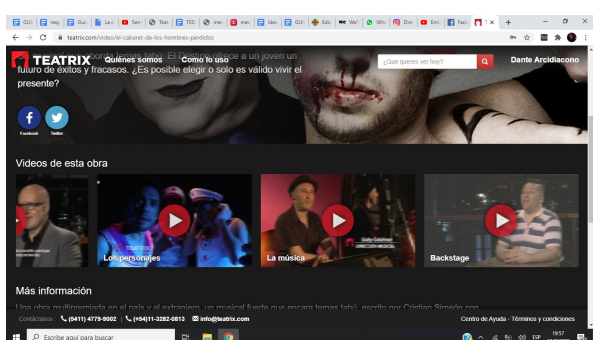
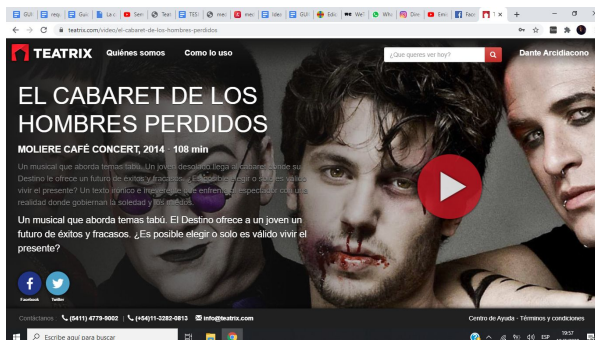
elegir o la única alternativa válida es vivir el presente? Así se suceden múltiples escenas, donde el formidable elenco encarna múltiples personajes.

Aunque por momentos el texto es irónico e irreverente; otros, enfrenta al espectador con una realidad cruel donde reinan la soledad y los miedos.

La música y la dirección musical están a cargo de Gaby Goldman; la escenografía y el vestuario es de René Diviú; la iluminación de Gonzalo Córdova; y la coreografía de Seku Faillace.

### Elenco y equipo creativo:

- Lía Jelín (Dirección )
- Christian Siméon (Autoría)
- Patrick Laviosa (Autoría)
- Omar Calicchio (Actor)
- Diego Mariani (Actor)
- Esteban Masturini (Actor)
- Roberto Peloni (Actor)
- Gabriel Goldman (Actor)
- René Diviú (Diseño de vestuario)
- René Diviú (Diseño de escenografía )
- Gonzalo Córdova (Diseño de luces)
- Seku Faillace (Coreografía)



### **8.3.4 SHE LOVES ME:**

Broadway, 2016 • 133 min

Podemos encontrar el amor en los lugares más inesperados e incluso en las personas más insospechadas. Ese es el bello mensaje que transmite She loves me, el musical de Broadway con las estrellas Laura Benanti y Zachary Levi, tan mágico que conserva la voluptuosidad y magnificencia del mundo que construye a través de las pantallas.

El musical de Broadway con las estrellas Laura Benanti (Premio Tony por "Gypsy") y Zachary Levi (T.V. "Chuck").

El mágico y romántico musical que fue la inspiración para la película Tienes un e-mail, triunfó en Broadway en 2016. Con libro de Joe Masteroff, letra de Sheldon Harnick y música de Jerry Bock, basado en la obra de Miklós László, cuenta la historia de dos jóvenes, Georg Nowack y Amalia Balash, encarnados por los talentosos Zachary Levi y Laura Benanti, respectivamente. Ambos trabajan y se enfrentan constantemente en una perfumería en Budapest, en la década de 1930; y a la vez tejen una historia de amor que crece en secreto.

En la tienda del señor Zoltan Maraczek (Byron Jennings), también trabajan Ladislav Sipos, (Michael McGrath); el repartidor Arpad Laszlo (Rory O'Malley) quien demuestra con su voz y entrega que no hay papeles pequeños; la madura Ilona Ritter, el personaje de Jane Krakowski que despliega todo el encanto de su talento; y el vendedor Steven Kodaly. (Gavin Creel).

La obra fue nominada en varios rubros a los premios Tony, resultando ganador en el rubro al Mejor diseño escénico de un musical, ya que posee una deslumbrante escenografía a cargo de David Rockwell. También obtuvo en este mismo rubro el premio Drama Desk y el Outer Critics Circle. Así mismo, estos dos premios fueron otorgados a la sobresaliente puesta musical, a la orquestación y a la actriz Jane Krakowski.

#### **Elenco y equipo creativo:**

- Joe Masteroff (Guión y adaptación)
- Jerry Bock (Música Original)
- Sheldon Harnick (Líricas)
- Miklós László (Libro original)
- Scott Ellis (Director)
- Nicholas Barasch (Actor-Cantante-Bailarín)
- Gavin Creel (Actor-Cantante-Bailarín)

- Zachary Levi (Actor-Cantante-Bailarín)
- Tom McGowan (Actor-Cantante-Bailarín)
- Peter Bartlett (Actor-Cantante-Bailarín)
- Byron Jennings (Actor-Cantante-Bailarín)
- Laura Benanti (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Jane Krakowski (Actriz-Cantante-Bailarina)
- Warren Carlyle (Coreografía)

