

Diablotexto Digital

The Tempest de William Shakespeare, dirigida por Gregory Doran (Royal Shakespeare Company, 2016-2017). Dialéctica entre tecnología virtual y corporalidad

William Shakespeare's *The Tempest*, Directed by Gregory Doran (Royal Shakespeare Company, 2016-2017). Dialectics between Virtual Technology and Corporality

VÍCTOR HUERTAS MARTÍN
SHAKESPEARE INSTITUTE (UNIVERSIDAD DE BIRMINGHAM)

Resumen: Este artículo estudia la dialéctica que se da entre los cuerpos de los actores y la tecnología virtual en la producción de *The Tempest* de Gregory Doran (2016-2017). Dicha dialéctica será observada desde una óptica marxista – principalmente a partir del trabajo de Silvia Federici– y desde la crítica textual y escénica del texto de Shakespeare. Aspectos como la tecnología y el cuerpo serán de importancia para mi trabajo. Particularmente me centraré en el cuerpo como materia sometida al castigo corporal y a su instrumentalización en la película. También trabajaré a partir de la teorización de Gabriella Giannachi sobre el teatro virtual como herramienta de debate estético, político y ético en un entorno hipertextual. Estudiaré las interacciones entre los cuerpos y la tecnología en el espacio escénico del Royal Shakespeare Theatre y cómo dicha interrelación se traslada a la pantalla durante la emisión del espectáculo a través del *live cinema*.

Palabras clave: Cuerpo, virtualidad, realidad; interacción; hipertexto; hipersuperficie

Abstract: This article studies the dialectics between the actors' bodies and virtual technology in a production of Gregory Doran's *The Tempest* (2016-2017). Such dialectics will be observed from a Marxist lens – mainly through Silvia Federici's work – and stage and textual criticism on Shakespeare's play. Different aspects of technology and the body will be important for my work. Particularly, I will focus on the body as material subject to corporal punishment and to instrumentalization in the film. I will also draw ideas from Gabriella Giannachi's theory on virtual theatre as a tool to generate aesthetic, political and ethical debate. I will focus on the interactions between bodies and technology within the stage space of the Royal Shakespeare Theatre and how such interrelation translates to the screen over the show's *live cinema* broadcast.

Key words: body; virtuality; reality; interaction; hypertext; hypersurface



Dialéctica: corporalidad vs. virtualidad

Si bien durante los últimos años han aumentado las películas y series de televisión inter-textualmente relacionadas con obras de Shakespeare que no priorizan la fidelidad al texto fuente, las versiones televisivas y cinematográficas de Royal Shakespeare Company (RSC) optan por la puesta en escena integral del mismo¹. Gracias a trabajos como el realizado por Erin Sullivan (2017: 645) y por críticos del fenómeno, disponemos de herramientas metodológicas para entender la relacionalidad que la cinematografía nos ofrece en *live cinema*. Según Mia Makela, se considera *live cinema* la práctica de crear y transmitir en directo representaciones de espectáculos a través de medios audiovisuales (2006: 4). La película que analizo se enmarca en un entorno de realidad virtual de proyecciones de 360 grados, captura de movimiento y proyecciones digitales en ciclorama y, a su vez, de artilugios de *attrezzo* y vestuario que simulan elementos de realidad virtual y lenguaje teatral convencional. Estos componentes entablan una dialéctica que es mi objeto de estudio. *The Tempest*, dirigida por Gregory Doran, gestada durante dos años con vistas a estrenarse para celebrar el 400 aniversario de la muerte de Shakespeare, representada en el Royal Shakespeare Theatre (Stratford-upon-Avon, temporada de invierno, 2016-2017), emitida en directo desde el teatro y, posteriormente, comercializada, constituye el marco donde esta relación dialógica tiene lugar².

En esta producción, mientras Ferdinand (Daniel Easton) escucha la canción “Full fathom five thy father lies...” (1.2.396), Ariel (Mark Quartley) convoca a un grupo de espíritus que rodean al príncipe. Estos representan coreográficamente la descomposición del cuerpo del rey Alonso en partículas “rich and strange” (1.2.401). Uno de ellos viste una red que sugiere la piel ajada y en estado de putrefacción al disolverse los tejidos corporales. Terminada esta

¹ Sobre recientes adaptaciones audiovisuales que no priorizan la fidelidad al texto fuente, ver Maurizio Calbi (2013), Balló y Pérez (2015) y Stephen O’Neill (2018). Sobre puestas en escena filmadas de RSC, ver Maurice Hindle (2015).

² La emisión de la puesta en escena forma parte de una serie de representaciones trasladadas a la pantalla que constituirán una serie audiovisual de las obras completas de William Shakespeare realizadas por la RSC. Como John Wyver cuenta en una conversación privada, está previsto que dicha serie concluya en 2021 con la emisión, posterior edición y comercialización de todas las obras de Shakespeare recogidas en el Folio (1623) en DVD.



representación, Ferdinand escucha el sonido de un mecanismo que se ha puesto en marcha (“I hear it now above me”, 1.2.406): una pantalla cilíndrica donde se proyectan las imágenes virtuales del espectáculo. Dentro de esta descende el cuerpo ahogado de Alonso (James Tucker), que se deshace en fragmentos romboidales y triangulares ante los ojos empañados en lágrimas de su hijo mientras Ariel repite la canción. Doran presenta dos modos de performatividad: uno centrado en el cuerpo de los actores y otro basado en la representación virtual. Como hemos dicho y comprobaremos a continuación, esta dialéctica define la ontología de la producción. La misma viene en parte facilitada por la escenografía de Stephen Brimston-Lewis en el escenario de corbata del Royal Shakespeare Theatre. A izquierda y a derecha se hallan semienterrados los restos que Doran llama “las costillas del barco”³. En el centro del ciclorama se proyectan imágenes que se diseminan sobre el espacio escénico: un suelo desértico agrietado.

Lo virtual y lo terrenal cohabitan en esta producción, que conforma una hipersuperficie. Gabriella Giannachi define dicho concepto como la superficie que combina materialidad y simulación constituyendo así el perfecto espacio de contemplación de lo real ([2004] 2014: 10). La realidad virtual se presenta a través de una gasa cilíndrica o “Ariel’s cloud”, cubierta con tela de mosquitera, que descende desde la parrilla hacia una altura media del centro de la escena y que se desplaza por railes superiores manteniendo el plano vertical. Esta pantalla sirve para materializar el avatar de Ariel. Como explica Steve Dow, Quartley tuvo que comenzar a ensayar seis meses antes que los demás actores. Su cara y su cuerpo fueron escaneados para capturar ambos en 3D mediante fotogrametría. 336 articulaciones que imitaban el cuerpo humano fueron ensambladas y alimentadas por 200.000 archivos digitales separados. 27 proyectores que cuelgan de la parrilla arrojando luz sobre dicha pantalla y otras superficies del escenario sirvieron para la muestra del avatar (2017). Sin embargo, esta hipersuperficie virtual admite muchos otros componentes. La corbata es, siguiendo las normas de la casa, espacio actoral y teórico espacio de interacción con el público por excelencia. Este aspecto subraya que, aunque

³ Ver comentarios del director en DVD.



la RSC desea estar, tecnológicamente hablando, a la altura de los tiempos, no lo hace a costa de sacrificar su pedigrí actoral –cuyo almirantazgo encabeza Simon Russell Beale como Prospero– ni el erudito tratamiento del texto y su elocución que caracteriza los trabajos escénicos de Doran⁴. Como indica Stephen Brimston-Lewis:

We're using some very old theatre techniques [...] Transformation gauzes, trap doors –things that would have been seen in Georgian theatre. We wanted to find ways to use technology to enhance the story –not devise a piece that was entirely about technology (Dawood, 2016).

Desde su estreno en 1611, *The Tempest* fue vehículo de despliegue de efectos especiales. Según Andrew Gurr, las primeras producciones debieron presentar:

[a] thoroughly realistic storm, with mariners in soaking work clothes being hampered in their work by courtiers dressed for a wedding [that] concludes in a shipwreck for all. And immediately this realism is proclaimed to be only stage magic, the art of illusion (2007: 96).

Aplicando el concepto de “rendering” –opuesto al de “reproduction”–, Gwylim Jones explica el proceso según el cual el texto de *The Tempest* presenta la tormenta como real, no una reproducción inexacta. Esto explica la búsqueda de realismo en los efectos porque:

... however the King's Men staged the storm, everything in the text points toward an attempt to present a theatrical tempest which is as close to a real one as possible. In so doing, the scene works to diminish the obviousness of its own 'aesthetic framework'; that is the mechanics of representation which draw attention to the drama's artificiality (2015: 127).

Añade Jones que el espectador conocedor de Shakespeare podría fácilmente haber reconocido este signo si estaba acostumbrado al uso realista que el autor hacía de las tempestades en previas obras (2015: 127). Lo que, tal como prosigue Jones, parece confirmar esta obra como un evento tecnológicamente llamativo es que ya existía una tradición de *indoor theatre* –como el que se

⁴ En muchos testimonios y varias entrevistas se da cuenta de la metodología básica de Doran. Generalmente, los actores se sientan en la mesa de trabajo. Leen todas las escenas de la obra en grupo. A ningún actor se le permite que lea el texto de su propio personaje, sino que está obligado a escuchar la interpretación de los demás compañeros de mesa. A continuación, los actores parafrasean el texto original de Shakespeare en inglés contemporáneo para asegurarse de que los recursos literarios del texto son comprendidos por todos los miembros del reparto. Ediciones autorizadas, publicaciones académicas relevantes y copias del Folio suelen estar disponibles para su consulta.



representaría en Blackfriars— anterior a *The Tempest*. En ese caso, “the impact of the storm in Shakespeare’s play is as much to do with surprise as with impressive spectacle. It is less a matter of the play determining an aesthetic for a new playhouse (...) more a matter of subverting the expectations of any audience member familiar with the pre-existing character of Blackfriars performances” (Jones, 2015: 128). En cierto modo, este mismo parecía ser el propósito de representar *The Tempest* en el Royal Shakespeare Theatre: la llegada de una forma de teatro virtual al espacio de RSC.

Parece avalar el historial de representaciones teatrales y adaptaciones cinematográficas de *The Tempest* la idea de que el espectáculo ha mantenido siempre un vínculo con la experimentación tecnológica y el despliegue audiovisual. Del mismo modo, la obra ha servido, como en esta producción particular, para poner sobre la mesa debates acerca del predominio del texto sobre la puesta en escena⁵. La producción de Doran recoge el testigo ofrecido por este historial de representaciones o, al menos, así lo sugieren repetidamente los artistas y varios artículos de prensa. Tal como describe Michael Ingham la emisión del espectáculo, la captura de movimiento y los efectos generados por ordenador desarrollados por especialistas de las tecnologías de información, Intel e Imaginarium marcan el compás de la producción subrayando la virtualidad en escena y da cuenta de la flexibilidad de los creadores así como de su imaginación escenográfica (2018: 187). En efecto, la colaboración con Intel e Imaginarium se ha presentado en la publicidad, reseñas y recortes de prensa en torno a esta producción como un matrimonio necesario que subraya la continuidad de dicha puesta con su original de 1611. El vídeo promocional “400 Years in the Making” anticipa las nuevas posibilidades que Intel parece aportar a la RSC en esta producción.

Este título sugiere una continuidad con las primeras representaciones, como si el propio Shakespeare hubiese dado el visto bueno a esta producción como natural sucesora⁶. Inspirado por la ballena virtual —o el “Leviathan”, como lo denomina el presentador del evento— que traspasaba la pantalla ante el público de un auditorio (“Intel CES 2014 Flying Whale”), Doran decidió servirse

⁵ Sobre el historial de representaciones y adaptaciones al cine, ver Diana Henderson (2003).

⁶ Ver “400 Years in the Making”.



de la tecnología de Intel para la producción⁷. Sin embargo, antes de celebrar lo que se anunciaba a bombo y platillo como la futura dirección de la RSC, señalemos que, como sugieren críticos académicos (Pascale Aebischer, 2018) y de prensa (Michael Billington, 2016; Daniel Pollack-Pelzner, 2016), la presencia actoral compitió con la tecnología a la hora de asumir el peso del espectáculo. De hecho, gran parte de la atención mediática, así como parte de la continuidad con otras representaciones de *The Tempest*, se centraron en la muy significativa figura de Russell Beale como actor principal, que ya había interpretado a Ariel en la producción de Sam Mendes (RSC, 1993).

Aliveness y “mediación” vía medios tecnológicos de reproducción son conceptos hermanados desde que, en el siglo XIX, emerge la tecnología de transmisión y reproducción (Sullivan, 2018: 61). Dicha dialéctica acompaña al *live cinema*, género híbrido que combina el teatro con el cine y el lenguaje televisivo, plenamente instalado en circuitos culturales hegemónicos. Según Susanne Greenhalgh, 2009, año en que National Theatre inicia –con *Phèdre* (dir. Nicholas Hyntner)– sus retransmisiones de representaciones teatrales, es determinante para la emergencia de nuevas formas de teatro filmado (2018: 29). Poco después, RSC, Shakespeare’s Globe y Kenneth Branagh Theatre Company se suman a la tendencia. Las salas de proyección aumentan sus beneficios, cubren gastos tras las costosas instalaciones de tecnologías digitales HD (Bennett, 2018: 43) y, como añade Greenhalgh, se “democratiza” –entrecorrido puesto por la autora– el acceso a la alta cultura (Bennett, 2018: 29). Es evidente que la transparencia con la que se han publicitado las emisiones no es viable debido a la pormenorizada cinematización y edición de dichas filmaciones (Wyver, 2015; Sullivan, 2017) y, en cuanto a los actores, estos se llegan a ver afectados, para bien o para mal, por la presencia de cámaras en el patio de butacas (Sharrock, 2018: 96). Las seis o siete cámaras instaladas en el RST no solo ocupan una buena parte del espacio destinado al público sino que llegan a invadir el espacio escénico. Se ha escrito sobre las formas de creación de sensación de comunidad ante estos eventos que se dan tanto en las redes sociales que comentan las producciones (Nicholas, 2018)

⁷ <https://youtu.be/vN3ljgsd1RE>



como en los espacios de la proyección, los cuales procuran recrear la colectividad del teatro (Wardle, 2014). Basándose en los trabajos sobre el espacio de Michael de Certeaux, Aebischer (2018a) arroja luz sobre las formas que tienen los equipos creativos de aprovecharse de las características del mismo para que la cinematografía genere extensiones espaciales que vayan más allá de los límites geográficos del “lugar”. También se han señalado aspectos política y éticamente controvertidos acerca de las desigualdades presupuestarias, colonialismo cultural, intereses mercantiles e invisibilidades de compañías menos hegemónicas que acompañan al fenómeno (Bennett, 2018: 41-42, 54). Estos y otros textos señalados, de necesaria consulta, han sido recientemente publicados en *Shakespeare and the ‘Live’ Theatre Broadcast Experience*, editado por Aebischer, Greenhalgh y Osborne. Si bien estas contribuciones abren rutas para el análisis de las emisiones y posteriores grabaciones de producciones de Shakespeare, el número de estudios sobre las decisiones artísticas de las producciones es escaso puesto que el énfasis se pone en la recepción, producción y distribución de estas.

Nos disponemos a estudiar la dialéctica emergente entre la corporalidad y la virtualidad como se desarrollan en el espacio escénico en *The Tempest* de Doran. Analizaremos las interacciones de los personajes de la obra, entendidos como cuerpos escénicos, con el mecanismo de control representado por esta tecnología virtual. Para ello nos proponemos realizar una lectura de esta película aplicando las guías teóricas desarrolladas por trabajos historicistas que teorizan el sometimiento del cuerpo a la lógica capitalista y, también, nos apoyamos en el trabajo sobre el teatro virtual de Gabriella Giannachi⁸.

Marco teórico

De acuerdo con Callan John Davies, el teatro inglés de la primera década del siglo XVII asocia el desarrollo técnico y el escepticismo que conlleva su emergencia a aspectos de la cultura filosófica y material del momento (2015:

⁸ Debo agradecimientos a Pascale Aebischer por facilitar el manuscrito “Tricky Spirits: Technological Presence, Absence, and Future at the Royal Shakespeare Company”, así como por sus muchas sugerencias sobre la escritura del ensayo; a Arturo Mora Rioja, por leer el manuscrito y hacer sugerencias sobre el mismo; a Jesús V. Tronch, por sugerirme la opción de contribuir a *Diablotexto Digital*.



9). Si bien es cierto que dicho escepticismo no era incompatible con la magia en las manifestaciones culturales, como dice Davies, la separación entre la moralidad y el conocimiento produjo una deriva gradual hacia el pensamiento proto-científico (2015: 74).

Sin embargo, este desarrollo científico fue paralelo a un desarrollo sociológico de progresiva consolidación de formas de desigualdad. En su historización de la transición entre el mundo feudal a la sociedad capitalista, Silvia Federici vincula la emergencia del capitalismo a la progresiva pauperización de las clases populares. Hace hincapié en fenómenos como las políticas de cercados en la Europa de los siglos XVI y XVII y su papel en el des-empoderamiento popular en favor de una cultura de expropiación y de acumulación de medios de producción en manos de la nobleza y de la emergente burguesía ([2004] 2014: 11). Rechazando la opinión recibida de que las clases populares medievales y modernas aceptaban la autoridad de forma sumisa, Federici crea una narrativa progresista destacando las relaciones entre los casos de rebelión contra los poderes establecidos y el alcance de dichos casos a escala internacional. Si bien existen relatos semejantes que apoyan la idea de que las clases populares desafiaban al poder con cierta asiduidad en los periodos tardo-medieval y moderno ingleses, puede argumentarse que dicho relato no está exento de filtro ideológico. Incluso aproximaciones marxistas, como la de Annabel Patterson, al contexto en que se escriben las obras de Shakespeare evidencian que, si bien algunas obras, como *Coriolanus*, profetizaban la llegada de una mayor representación parlamentaria de los *commons*, demuestran también que el desafío a la autoridad es más bien puntual (1989: 2-3). Lo que sí parece bien documentado es que la estratificación social que se desarrolla durante los siglos XVI y XVII conduce a una mecanización del grupo al cual Federici anacrónicamente denomina “proletarian body” en su libro ([2004] 2014: 12). Dicha mecanización, parece también demostrar que, si bien el cuerpo en otros casos permanece como objeto de divinización, adoración y de muy diversas formas de representación ideológica en el renacimiento y el barroco, como apunta Federici, el cuerpo humano –particularmente, el de la mujer– se desvaloriza y degrada con respecto a criterios estrictamente racionalistas ([2004] 2014: 15). A buen



seguro, dicha desvalorización es análoga a una progresiva valoración del valor de cambio –como forma abstracta de valorar el trabajo– con respecto al valor de uso –forma concreta de trabajo–, que, a día de hoy, determina la lógica del mercado (Marx ([1867] 1990: 150).

En su capítulo “The Great Caliban”, explicando lo que considera la reformulación del viejo paradigma judeo-cristiano que enfrentaba a ángeles y demonios, Federici traza una nueva línea divisoria que describe el paradigma de una nueva era capitalista. Esta división simbólica del siglo XVII separa las fuerzas de la razón y los denominados bajos instintos del cuerpo:

The battle which the 17th-century discourse on the person imagines unfolding in the microcosm of the individual has arguably a foundation in the reality of the time. It is an aspect of that broader process of social reformation, whereby, in the “Age of Reason,” the rising bourgeoisie attempted to remold the subordinate classes in conformity with the needs of the developing capitalist economy ([2004] 2014: 135).

Según Federici, la remodelación de la naturaleza humana del subordinado genera sentimientos contradictorios respecto al cuerpo, pues mientras se castigan duramente a los cuerpos, si son desobedientes, se les considera, por otra parte, el material necesario para generar riqueza ([2004] 2014: 137). De este modo, podemos comprobar que, aunque siguiendo a Michel Foucault, no se ha llegado a una etapa contemporánea que renuncia al castigo físico como forma principal de disciplina, se atisba la emergencia de una forma disciplinaria centrada en la voluntad del individuo (1995: 16). Resume asimismo Federici el interés científico-político suscitado por el cuerpo en torno a los polos filosóficos definidos por *El tratado del hombre* de René Descartes y *Leviathan* de Thomas Hobbes. Descartes, dice Federici, describe:

[e]very manner, attitude, and sensation (...) their limits are marked, their possibilities are weighed with such a thoroughness that one has the impression that the “book of human nature” has been opened for the first time or, more likely, that a new land has been discovered and the conquistadors are setting out to chart its paths ([2004] 2014: 138).

A dichas descripciones sigue la explicación de la denigración progresiva del cuerpo, que, como se percibe en el tratado *De humani corporis fabrica* (Andrés Vesalio, 1543), queda reducido a la condición de fábrica o maquinaria tendiente a la inercia. Comparte Hobbes la idea de la separación cuerpo-razón. Según Federici, asocia el filósofo inglés en “Of the Interior Beginnings of Voluntary



Motions” las funciones del cuerpo a causas externas ajenas a la voluntad ([2004] 2014: 139). De esto se deduce la separación del cuerpo y dicha voluntad. Estos estudios sobre el cuerpo, llevados a cabo tanto por Descartes como por Hobbes, lo compartimentan y se le ofrecen dos alternativas para el sometimiento que plantea Federici. La lógica cartesiana concibe al cuerpo como organismo capaz de autogestionarse y someterse a la voluntad humana. La separación cuerpo-mente de Descartes se soluciona mediante la autogestión, que hace al cuerpo sujeto de la voluntad, mientras que la separación cuerpo-mente hobbesiana parece justificar la subyugación de ese cuerpo, esencialmente más defectuoso, al poder estatal ([2004] 2014: 140, 148). Pero, como prosigue Federici, en ambos casos “the outcome is a redefinition of bodily attributes that makes the body, ideally, at least, suited for the regularity and automatism demanded by the capitalist work-discipline”, a pesar de que el comportamiento de las clases populares no se ajustaba a estas definiciones ([2004] 2014: 148). Que el *populace* o los *commons* no se ajustaran a dichos moldes racionalistas sirvió para justificar los castigos corporales de la modernidad. Por su parte, el racionalismo cartesiano se empeñó, según prosigue Federici, en negar a las bestias la posesión del alma. Bajo esta premisa, personajes como Prospero se sienten legitimados a la hora de eliminar igualitarismos y establecer relaciones disociativas cuerpo-maquina o esclavo-amo ([2004] 2014: 148), que se utilizan para denigrar y someter a criaturas caracterizadas como infrahumanas. El gran triunfo del capitalismo, según dice Federici, es la prevalencia del modelo cartesiano frente al de Hobbes ya que, al contrario que la tesis del filósofo inglés, el primero pone en manos del individuo la decisión de aceptar voluntariamente la lógica del capitalismo ([2004] 2014: 150). Ambos paradigmas se perciben en nuestra producción al observar los cuerpos de los subordinados. Los cuerpos de Caliban y de los bufones están apegados a una carnavalesca realidad terrenal. El cuerpo de Ariel está creado por tecnología sofisticada.

Nos servimos también de la obra de Gabriella Giannachi sobre las dinámicas de los cuerpos en relación con la tecnología virtual. Esto nos sirve para entender las dinámicas generadas por la disyunción resultante de los postulados tecnológicos de Doran y la realidad de la puesta en escena, que,



como se ha dicho, no desplaza la representación del área de confort de RSC, fundamentalmente basado en la destreza actoral de sus integrantes. Teoriza Giannachi la estética del teatro virtual, dada su relevancia contemporánea, para generar discurso de carácter político, ético y estético ([2004] 2014: 124). Definiendo la realidad virtual, Giannachi postula que lo virtual se circunscribe a lo real sin llegar a formar parte de ello ([2004] 2014: 123). Más bien, ambas dimensiones interactúan. Asimismo, el espectador puede formar parte de la experiencia virtual e interactuar con esta ([2004] 2014: 124). Es decir, el teatro virtual es inmersivo ([2004] 2014: 5). Las distorsiones espaciotemporales, generadas por la realidad virtual, ponen en marcha una tensión de esta con lo real, gracias a la cual el espectador se sirve de lo virtual para ampliar sus horizontes sobre la propia realidad ([2004] 2014: 125). Recalca Giannachi que estas dos formas –real y virtual– nunca alcanzan la fusión sino que permanecen separadas, de modo que el espectador negocia con el vacío existente entre ambas ([2004] 2014: 126). En otras palabras, esta doble cosmovisión –realidad y virtualidad– incita a la dialéctica. Esto se ejemplifica en esta producción de Doran –y más particularmente en la grabación– a través del vestuario (diseñado por Becca MacCharen) y la iluminación (diseñada por Simon Spencer). Ambos dejan ver cómo los colores rojizos de los cabellos de los espíritus y de la tierra, así como otras texturas combinadas, crean la sensación de que lo virtual se sitúa dentro de lo real sin llegar a fundirse con ello. En varias escenas, las texturas de los tejidos replican la luminosidad de las proyecciones virtuales de modo que podemos pensar que los actores son figuras virtuales cuando las presenta un plano general. El paso al plano medio, más televisivo y propio de las convenciones del teatro grabado en estudio, subrayando las interacciones humanas, revela a los actores de carne y hueso. Por otro lado, como dice Brimston-Lewis, el empleo de “3D mapping” sirve para proyectar un banquete tridimensional sobre la escena que supera la planicie de una proyección de 180° propia de una pantalla. Del mismo modo, se realizan proyecciones sobre las caras de los espíritus⁹. Se complica cada vez más la tarea de distinguir lo real y lo virtual toda vez que la superficie de la pantalla es

⁹ Ver vídeo “How Royal Shakespeare Company designed *The Tempest*” en [vimeo](#).



relativamente más plana y bidimensional que en el teatro. Del mismo modo, como veremos, esta combinación de elementos arcaicos del teatro y de recursos de la realidad virtual subraya la continuidad pretendida entre este montaje y su original.

Ariel: avatar y personaje corpóreo

Uno de los hitos clave de esta producción es el diseño de Ariel, que comparte portada en el DVD con Prospero y, del mismo modo, es repetidamente visibilizado con fines publicitarios. Como se anuncia en “400 Years in the Making”, es esta la primera vez que Intel crea “real-time, live facial-performance capture”. Como prosigue la explicación, el actor se convierte en marioneta y titiritero a la par. Los paratextos de la producción –disponibles en la página web de RSC y en el DVD– enfatizan el trabajo del actor en los estudios Imaginarium, donde los creativos desarrollan la tecnología adecuada para el proyecto. Quartley toma parte en pruebas, ensayos y ejercicios monitorizados para diseñar el lenguaje corporal de Ariel. Su traje está provisto de sensores GPS que trasladan sus movimientos a la proyección virtual magnificada ante el espectador. Del mismo modo, algunos planos recalcan lo terrenal y convencional del contexto al mostrar el RST en el área de esparcimiento que lo rodea. Es este el mismo Stratford que, en 1769, albergara el Jubileo de Shakespeare de David Garrick. Dentro del RST, en el escenario –albergando las “costillas del barco” y el suelo desértico de la escenografía–, Quartley realiza sus calentamientos físicos. Negocia así la audiencia con la dualidad tecnológica y gimnástica que conforma esta caracterización.

Inicialmente, Doran había pensado en convertir a Ariel en un personaje completamente virtual, relegando al actor de carne y hueso a las bambalinas. Considerando dicha opción potencialmente tediosa para los espectadores, decidió contrastar al Ariel corpóreo y su avatar en escena¹⁰. El traje de Quartley, como también reconoce Aebischer (2018), se basa en el diseño anatómico de Vesalio. Dicho diseño exhibe el tejido muscular del cuerpo humano desprovisto de piel. A imitación de esta disección del cuerpo, las representaciones de Ariel en “Ariel’s cloud” evocan las funciones del cuerpo

¹⁰ Comentarios de Gregory Doran en DVD.



basadas en los estudios científicos y excede las mismas. El actor esboza los movimientos del avatar estando ambos presentes en escena. Siguiendo a Federici, esta referencia a Vesalio representa el proceso de disección que permite buscar formas de transformar la energía del cuerpo en fuerza de trabajo ([2004] 2014: 140). Resulta pertinente comparar las relaciones entre Ariel y su avatar con las relaciones entre el marine parapléjico Jake Sully y su avatar, diseñado para recopilar información acerca de los Na'vi, en Pandora¹¹. Mientras que a Sully se le promete la restitución de sus piernas a cambio de sus informes para Resources Development Administration, Ariel recibirá su libertad tras haber realizado sus tareas. Asimismo, al avatar de Ariel se le dota de atribuciones físicas aparentemente ilimitadas a las que su homólogo corpóreo se puede acercar pero en modo alguno reproducir, como la distinción de ambos “Arieles” demuestra.

Las tareas performativas realizadas por Ariel-avatar se corresponden con las funciones atribuidas por William Klemm (2015) al avatar de la conciencia humana. Este avatar es capaz, entre otras cosas, de reprogramarse, inventar y generar creencias en los demás. Los movimientos del avatar se acompañan de la proyección cenital del barco incendiado mientras Ariel relata ante Prospero cómo ha cumplido sus órdenes. Posteriormente, en el ciclorama se proyecta la imagen del barco atravesando aguas tranquilas evocando la sexta ilustración del conjunto *La Complainte du vieux marin* de Gustav Doré. La imagen de Doré presenta el aprisionamiento entre bloques de hielo de los marineros y, a la par, muestra un arcoíris redentor en el cielo. Esta escena, en el poema *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge (“The ice was here, the ice was there, / The ice was all around: / It crack'd and growl'd, and roar'd and howl'd, / Like noises in a swound!”, 59-61), precede la llegada del albatros, portador de buenas nuevas. Las nuevas de Ariel tranquilizan igualmente al espectador acerca del destino de los tripulantes. Sin embargo, el inter-texto de Coleridge indica una prolepsis respecto al necesario camino de redención para los tripulantes del barco.

¹¹ Ver *Avatar* (James Cameron, 2009).



Una de las atribuciones, como se ha dicho, del avatar de la conciencia es la capacidad de generar creencias en otros. Esto se traslada al avatar virtual de la producción, que tiene estos mismos poderes. Tras haber forzado a Ferdinand a contemplar la imagen de Alonso de modo que el hijo da por muerto al padre, suavemente fuerza el cuerpo del príncipe a mirar hacia el lado opuesto. Simbólicamente, esta interrupción del duelo y disciplina del cuerpo implica una renuncia forzosa a la familia y al pasado para favorecer una nueva cosmovisión que, como sabemos, consistirá en el sometimiento de Ferdinand a una ética del trabajo físico a través de las pruebas impuestas por Prospero. Del mismo modo, las fantasías generadas por Ariel dan pie a interrogantes acerca de los límites entre lo real y lo virtual. Cuando la harpía se proyecta en el ciclorama, sus movimientos son dirigidos por un minúsculo Ariel, visto a la diestra de la criatura en lo alto de las cubiertas del barco. A la furibunda admonición de la harpía se añade el hostigamiento físico que tres autómatas, “ministers of Fate” (3.3.60), ejercen sobre Sebastian, Alonso y Antonio. El lenguaje virtual y el lenguaje teatral aparecen diferenciados en los dos Arieles, pero los autómatas pueden entenderse como simulaciones poéticas de la interacción virtual presentada en el ciclorama con la realidad del espacio teatral o como interfaz entre lo virtual y lo corporal.

Como se ha observado, el Ariel-avatar no es completamente libre en sus movimientos:

What spectators could also see in Ariel’s first scene was that the cylindrical shape of the ‘cloud’ onto which the avatar was projected in this scene limited the movements available to the performer: his natural language was confined to the vertical plane, as if the human performer had been trapped within the circumference of the technology. (Aebischer: 2018)

Esto contraría la línea teórica de Williams sobre el avatar de la conciencia que, paradójicamente, encontramos en el Ariel corpóreo. Este demuestra claramente ser poseedor de “a touch, a feeling” (5.1.21) como su amo. Es significativo que, ante la noticia de que quedan tareas por realizar, el avatar desaparece de escena y Quartley se muestra como un simple cuerpo frente a Prospero, a quien de forma furibunda reclama la libertad que le corresponde. Prospero recrea virtualmente el “cloven pine” (1.2.277), cuyas ramas aprisionan al actor y al avatar. “[A] terrifying projection layered the avatar Ariel’s tortured



captivity over the human Ariel's body" (Aebischer: 2018). Más aún, sus respectivos cuerpos, siguiendo la tesis de Giannachi, parecen a punto de fundirse sin llegar a hacerlo. Sin embargo, las ramas, por virtuales que sean, producen dolor físico real. Tras deshacerse la visión, el cuerpo de Ariel permanece dolorido unos instantes antes de mostrar docilidad: "Pardon, master. / I will be correspondent to command / And so my spiriting gently" (1.2.296-298). Cuando reitera Prospero su promesa de libertad con una sonrisa condescendiente, Quartley recupera su vivacidad atlética y, caminando en puntas, agachándose al salir de escena, muestra su servilismo voluntario. El conflicto se resuelve como una aplicación de manual de la lógica cartesiana de sometimiento expresada por Federici, aunque a esto ha precedido el castigo físico. Dicha devoción hacia el amo se manifiesta en Ariel cuando se acerca a él mientras le promete cumplir sus órdenes de forma rauda:

Before you can say 'come' and 'go'
And breathe twice, and cry 'so, so',
Each one tripping on his toe,
Will be here with mop and mow. (4.1.44-47)

Al llegar junto a Prospero, que, contemplando a la pareja de novios, debe dominar su dolor por la futura pérdida de Miranda, Ariel hace suyo el dolor del amo y le reclama su atención: "Do you love me, master? No?" (4.1.48). Aunque la respuesta de Prospero es afirmativa, Russell Beale no deja de contemplar a Miranda. De hecho, ordena a Ariel que se aleje y este desapego es resentido por el espíritu: "I conceive" (4.1.50). Sintiendo más cercana su libertad, esta emancipación se celebra en forma de canto ("Where the bee sucks, there suck I", 5.1.88), danza y espectáculo virtual en el que varias réplicas del avatar atraviesan la escena volando. Pero la emancipación implica la separación radical entre el avatar y el ser físico, lo cual deriva en la pérdida total de atribuciones del primero. Un plano general nos muestra a Prospero indicando el camino hacia la pasarela en la boca izquierda. El espectacular encuentro de la audiencia con Ariel contrasta con un mutis en el que un actor debe afrontar



la decisión de abandonar el teatro en pos de la libertad que lleva tiempo reclamando¹².

Ferdinand y Miranda: la construcción virtual de *Un Mundo Feliz*

Maisano presenta una visión liminal del entorno rural de John Savage en la obra de Aldous Huxley, *Brave New World*. Al escuchar los textos de Shakespeare, Savage evoca las danzas de verano y las canciones dedicadas a la recolección del maíz (2014: 167). El empleo de representaciones virtuales rurales presenta una retrospectiva de ese mundo rural que será hogar de una pura y honesta nueva generación de príncipes encarnada en Ferdinand y Miranda (Jennie Rainsford). Sin embargo, este mundo rural no solo se encarna mediante el lenguaje virtual sino mediante la presencia física de cantantes y actores-bailarines entrenados en sus disciplinas correspondientes mostrando grandes dotes de dominio técnico y de virtuosismo en ambos casos. Esta conjuración del espíritu redentor representado por la institución familiar se refleja en la grabación mediante un uso extensivo de planos medios que muestran los intercambios entre Ferdinand, Prospero y Miranda, con lo que se subrayan las dinámicas presentes y futuras en esta familia en ciernes. Sin embargo, como dice Aebischer, la “Court Masque” en la producción “celebrated not so much the marriage of Ferdinand and Miranda as that of past and present technology and the artistry of highly skilled performers” (2018). En otro sentido, la utopía de Gonzalo, que contrasta con la visión pragmática y maquiavélica de Sebastian y Antonio, parecería encontrar su realización en las imágenes de abundancia y prosperidad que Prospero pone en marcha mediante proyecciones virtuales que construyen el marco utópico donde los cuerpos interactúan entre sí.

Es interesante observar cómo el diseño de Brimston-Lewis progresivamente construye esta escena climática. Las primeras escenas revelan un espacio al filo de la catástrofe ecológica y socio-política donde Prospero y Miranda aparecen por vez primera enfrentados. Las luces proyectan

¹² Es este un tema metateatral recurrente en las puestas de Doran. En las filmaciones de *Macbeth* (2001), *Hamlet* (2009) y *Julius Caesar* (2012), el personaje visto como actor que debe entrar o salir del teatro alcanzan significados simbólicos de índole trágica. Ver Huertas Martín, 2016 y 2018.



las sombras de las tablazones del barco dando al suelo la iluminación propia de la que producen las rejas de una cárcel. El suelo desértico no es proclive a generar vida. No obstante, puede beneficiarse de lluvias espontáneas que pueden invertir la situación de inmediato. A esto contribuye la magia virtual de Prospero, que, con sus cambios de luz y proyecciones, logra que el nada saludable entorno sugerido por suelo desértico y el ciclorama azulado cubierto de “stinking pitch” (1.2.3) se transformen, en la siguiente escena, en una selva virgen a través de la cual pululan espíritus. Mientras estas transformaciones escenográficas tienen lugar, la relación entre Reinsford y Euston se desarrolla en clave de humor con numerosos *gags* de comedia romántica que subrayan cierta aparatosidad discursiva de Ferdinand y una desbordante energía de Rainsford. Durante el preámbulo de la “Court Masque”, el cielo, hasta entonces ennegrecido queda despejado y azul cuando Ferdinand, en mangas de camisa y tirantes, concluye su tarea. Este marco escénico y cinematográfico recuerda fácilmente la cualidad redentora del cielo en el western clásico y, en verdad, el infantilismo del que se sirven Euston y Rainsford para representar a sus personajes resulta pertinente dentro del vigilante marco patriarcal y conservador que Prospero pretende presidir. La analogía con el western de época dorada no resulta improcedente si añadimos que Prospero sienta a su hija y futuro yerno en la esquina de la boca izquierda como si fuesen pupilos a punto de ver una película en familia bajo la mirada vigilante del patriarca. Son varios los planos dorsales que revelan a los actores situados a la entrada de la pasarela de la boca izquierda como espectadores de lo que sucede en el escenario. Esto se subraya en esta secuencia con un plano medio en el que Prospero y Miranda se abrazan mientras Ferdinand contempla absorto la “Masque”. Este particular énfasis en los planos medios podría bien significar una estrategia de implicación emocional que incita a la cercanía con los personajes aun manteniendo una distancia prudencial con respecto a los mismos, lo cual viene a funcionar como analogía visual de las contradicciones que sufre Prospero, que permite a su hija unos grados de libertad, no libertad total¹³. Al mismo tiempo, estos planos medios, aislados por completo del factor

¹³ Agradecimientos son nuevamente debidos a Aebischer por sugerir esta interpretación.



tecnológico, se concentran en la complicidad física de ambos protagonistas, que, progresivamente, encuentran en el marco transgresivo de la danza su propia sexualidad. Definitivamente, este efecto añade más énfasis al deseo de Prospero de excluir cualquier elemento sexual de esta unión en favor de acentuar el valor del matrimonio como institución familiar siempre vigilada por la autoridad. El efecto también sugiere que los deseos de Prospero no se cumplen. Los cuerpos y las voces operísticas de Ceres, Juno e Iris entran en dialéctica con la proyección en ciclorama de unos paisajes idílicos. Cuando Ceres canta, describe:

Earth's increase, and foison plenty
Barns and garners never empty,
Vines, with clust'ring bunches growing,
Plants, with goodly burden bowing... (4.1.106-113)

Coloridas parcelas, las escolleras de un acantilado y un camino forestal se suceden en dicha proyección. No obstante, añade Pollack-Pelzner: “At its worst, during Prospero’s ‘insubstantial pageant,’ when bland pastel landscapes and floral patterns dissolved across the stage, it looked like a PowerPoint presentation built from clip art” (2016). Pertinente como resulta –teniendo en cuenta el estrépito publicitario en torno a lo virtual de la producción–, lo que se escapa a la mirada crítica de Pollack-Pelzner es que la utopía prometida queda patentemente desmentida por los cercados y las parcelaciones de la tierra distinguidos en la imagen. No es una visión colectiva agraria lo que presenta el espectáculo dentro del espectáculo sino una celebración de cómo las parcelaciones sirven para maximizar la rentabilidad de la tierra. Aunque no distingamos si las parcelas están cercadas, las tablazonas del barco, clareadas por la iluminación, son equivalentes de estos cercados, administrando las que otrora fueron tierras comunales. La llegada de los cosechadores y cosechadoras, actores reales, indican la transgresión fundamental de la “Anti-Masque” protagonizada por el atletismo de los cuerpos en danza. El desenfreno que adquiere el baile derriba barreras sociales pues Ferdinand y Miranda participan en el mismo de forma intensa. Los cosechadores y cosechadoras levantan a los prometidos a hombros y ella transgrede la disciplina establecida por Prospero cuando besa a Ferdinand. Como indica



Brinda Charry: “Miranda does not submit to the circuits of exchange where women simply become commodities; instead she is the active desiring subject who violates paternal orders” (2014: 80). Sin embargo, en esta producción es más significativo que, dentro de un régimen virtual, los cuerpos en danza realizan una afirmación conjunta que privilegia el entrenamiento físico actoral. Es este otro de los muchos momentos en que esta producción, a pesar de haberse promocionado por su virtualidad, deja que el trabajo físico del actor sobrepase al elemento tecnológico. Es decir, el cuerpo subvierte el régimen virtual.

Siervos, bufones y esclavos: el cuerpo subversivo frente al régimen virtual

Al interrumpirse la “Court Masque”, los cosechadores/as y las diosas quedan reducidos a representar títeres que han dejado de funcionar. Mientras que su representación escénica ha constituido un despliegue visual de grandes proporciones, la interrupción de Prospero los revela como actores: “these our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air” (4.1.148-150). Su funcionalidad se basa en la radical descaracterización del individuo que, según Federici, hace que “all of its faculties can be grasped only in their most standardized aspects” ([2004] 2014: 146). Un contrapunto esencial a estos espíritus en esta producción lo conforman los bufones. Como dice Pollack-Pelzner, “the fools Stephano and Trinculo [respond] to audience laughter with ad-libbed asides and hopping into the stalls for byplay with startled spectators”. Radica su transgresión en su exceso corporal que escapa al comportamiento normativo. Según Mikhail Bakhtin, el carnaval trae consigo la risa festiva cuya ambivalencia la torna en alegre y en burlesca (1984: 11-12). En estos parámetros ideológicos se mueven los bufones.

Si el poder pertenece a quien maneja los recursos tecnológicos que imperan en el espacio diegético, algunos aspectos metaficcionales sustentan los análisis de Aebischer, según los cuales el aparato virtual de la producción es siempre contestado por métodos de representación teatral tradicionales (2018). Al entrar Trinculo a escena, Doran utiliza la figura del monstruo marino pisciforme –semejante al Leviathan del Libro de Job– muy distinto a la



ecologista creación virtual de la ballena de Intel, también identificada con un Leviathan que podría, gracias a la tecnología de esta empresa, formar parte de nuestro mundo real (ver “Intel CES 2014 Flying Whale”). El amenazador monstruo marino cruza el ciclorama perseguido por un Trinculo (Simon Trinder) que incita al pez con sus alaridos. Trinculo deja marchar al pez gigante y realiza un gesto demostrando la peste que se desprende del mismo. Se refiere Trinculo al monstruo: “Yond same black cloud, yond huge one, looks like a foul bombard that would shed his liquor” (2.2.19-21). *Bombard* alude al olor desagradable del licor, pero otra acepción de la palabra alude al hedor de la pólvora de los cañones y, por extensión, a los métodos de coerción preferidos del Leviathan hobbesiano (Hobbes, *Leviathan*, capítulo 13)¹⁴. Este Leviathan proyectado en ciclorama es un pez cadavérico, nada cercano a la visión pristina de la ballena de Intel. Según Federici, parte de la propaganda ideológica de los siglos XVI y XVII para justificar el dominio de la burguesía emergente sobre las clases bajas se basa en la repugnancia hacia lo corporal, especialmente cuanto más cerca están sus funciones a las del animal ([2004] 2014: 153). A pesar de que Federici sostiene esto, el pez aquí opera de una forma distinta. Aludiendo a la peste del pez, Trinculo vuelve este mismo prejuicio contra la figura del Leviathan. De hecho, esta burla al pez gigante se extiende en el texto de Shakespeare y en la producción mediante la alusión al pez de menores dimensiones. El pez pequeño funciona como icono de la burla e incluso la afrenta al poder, que se distingue en la alusión de Alonso al pez que ha devorado el cuerpo de Ferdinand (2.1.107-108). Esta imagen aterradora es iterada cuando Antonio describe a Caliban: “One of them / Is a plain fish, and no doubt marketable” (5.1.264-265). Al escuchar esto, Caliban (Joe Dixon) intenta morder al noble milanés. Dixon siempre lleva un pez que, de acuerdo con Doran, le sirve de amuleto.¹⁵ Cuando los bufones y Caliban orinan sobre los restos del barco, Stephano se vuelve hacia Trinculo notando el tamaño del miembro viril de Caliban, que es sugerido por el pez que el esclavo sostiene mientras micciona. El pez es, para Caliban, un amuleto con símbolos contradictorios. Es, de hecho, propio de Caliban servirse de elementos

¹⁴ Ver edición Lindley ([2002] 2013), n. 20.

¹⁵ Ver comentarios del director.



materiales y rudimentarios para significar su rebelión contra Prospero. Por un lado, el pez-amuleto parece significar la virilidad de Caliban a la par que su condición de criatura animal. Por otro lado, Caliban muestra un tenedor y un cuchillo para referirse a los “brave utensils” (3.2.88) que Prospero posee para reducirle. El patetismo reflejado en Caliban enarbolando estos cubiertos subraya, por otra parte, el efecto simbólico de desafío a la sofisticada tecnología de Prospero, pues equiparando los “utensils” de Prospero con unos cubiertos de cocina, Caliban implícitamente invita a considerar el despliegue virtual del mago como meros trucos comparables a los del bufón.

Los aspectos transgresores de la comedia se anclan firmemente en las caracterizaciones de Trinculo, Stephano y Caliban. Simon Trinder (Trinculo) se caracteriza a imagen y semejanza de Joseph Grimaldi, el “Rey de los Payasos” en época pre-victoriana, que abarrotaba teatros como el Drury Lane y fundador de muchos de los *gags* asociados a la pantomima. Como puede deducirse de las palabras de Trinculo – “Were I in England now – as once I was –...” (2.2.25-26) –, el payaso de origen italiano realmente vivió en Londres. Su historia va asociada a la tragedia que conlleva la degeneración física y el fracaso familiar y personal asociado al bufón, hecho significativo entendido dentro del marco de la que promete ser la época de mayor esplendor imperial de Inglaterra. Añade a su caracterización los labios emborronados que le deforman ligeramente su sonrisa de payaso, trazo que, desde el estreno de *The Dark Knight* (dir. Christopher Nolan, 2008), ha acompañado a la representación coulrofóbica de personajes que atentan contra el *status quo*.

Pollack-Pelzner parece acusar a la producción de no explorar una línea ideológica subversiva lo bastante consistente. A nuestro modo de ver, Pollack-Pelzner no acierta del todo en su análisis, pues centra su apreciación en lo que parece una insuficiente descripción del Prospero de Russell Beale: “But this “Tempest” is oddly uncritical of its Prospero, a genial white patriarch who brings order to motley island natives, secures an advantageous marriage for his daughter to another white family, forgives his enemies, and then takes early retirement”. No comparto que esta producción trate a Prospero de forma acrítica. Mucho menos que la ideología patriarcal, sin duda expuesta en las dialécticas del espectáculo, quede sin respuesta, como demuestra la sección



anterior. Más bien, la tendencia temperamental del Próspero de Russell Beale a dejar que sus pasiones y arrebatos gobiernen su raciocinio le exponen constantemente. Asimismo, parece Pollack-Pelzner limitarse a señalar un catálogo de supuestas infracciones de un código políticamente correcto:

But the R.S.C.'s exhibition of a South Asian Stephano (Tony Jayawardena), a Lancashire Trinculo (Simon Trinder), and a visibly deformed Caliban (Joe Dixon) being mined for laughs, while the aristocratic characters speak Shakespeare's verse in plummy cadences, with only one female part (Jenny Rainsford's forceful Miranda) among them, seems to contract the circle of care. "Shakespeare is for everyone," Doran told me. On this night, however, it was hard to tell.

Aunque Pollack-Pelzner obvia la presencia de actrices-cantantes como Elly Condron (Iris), Samantha Hay (Ceres) y Jennifer Witton (Juno) y demás actrices que forman parte del *ensemble*, acepto que RSC en esta producción no contempló la opción de regenerar personajes masculinos como femeninos o dar la posibilidad a actrices de interpretar personajes masculinos, una política mucho más presente en producciones de la temporada 2017-2018 y de la entrante, 2018-2019. Sin embargo, validar acríticamente la apreciación de Pollack-Pelzner sobre los cómicos equivaldría a desprestigiar el papel que juegan los bufones en escena. En cuanto a los inter-textos post-colonialistas de la obra, como indican Annabel Patterson ([1989] (1990): 155) y Federici ([2004] 2014: 11), no deberían considerarse como la única forma de entender *The Tempest*. Como indica Alden T. Vaughan, las relaciones de explotación amo-sirviente no eran ajenas para el público europeo del siglo XVII (2014: 4), como, según es bien conocido, no lo es en el momento actual. Caliban es en esta producción un personaje agraviado, pero cuya espontaneidad y aparente bondad parecen exonerarle de las culpas que se le achacan¹⁶. Sí son patentes las evidencias de sometimiento corporal en su torcida espina dorsal, sobresalientes espolones óseos en la espalda y la escoliosis resultante de la degeneración física, aspectos que trascienden un contexto post-colonial y abogan por un universalismo que no llega a impedir comprender esta producción en nuestro contexto presente. Es notorio, como dice Aebischer, que

¹⁶ En los comentarios del director, Doran afirma que, según esta interpretación, Caliban no parece culpable de haber intentado una verdadera violación sobre Miranda (ver DVD).



al ser liberado de Prospero, Caliban “raises himself up to his full height, apparently overcoming the scoliosis, and raises the broken staff as if to hit Prospero” para después no terminar con la vida de su antiguo amo. Como prosigue la autora:

There’s therefore a link between Prospero’s magic in this production and Caliban’s curved spine: it literally oppresses him and, when released from the spell, he can raise himself up to his full – and impressive – height. Colonial oppression is here signified as spinal depression (2018b)¹⁷.

Dicha escoliosis asociada a la explotación puede asociarse a un contexto colonial, aunque en modo alguno se limita al mismo. Sin embargo, se interpreta a Stephano desde una perspectiva post-colonialista. El actor Tony Jayawardena, de ascendencia srilanquesa, juega con su procedencia y su acento originario para caracterizar al mayordomo real. El historial de sometimiento, asimilación y reclutamiento imperial de srilanqueses es una ruta abierta interpretativa en esta producción. Esta crítica se realiza desde la auto-parodia del acento srilanqués del actor. En un artículo de prensa, Jayawardena bromea al sugerir las dificultades que un artista con su aspecto físico puede sufrir aun teniendo acento británico: “I mean, where are all the terrorists’ roles?” (Scottish Daily Mail, 2015). Conocido por su trabajo en *England People Very Nice*, espectáculo que analiza la inmigración en Gran Bretaña a través de un humor transgresor, Jayawardena usa un acento cargado de metátesis, diptongaciones y monoptongaciones y otras variaciones en consonantes y vocales que nadan contracorriente con respecto a acentos normativos. Estos elementos acompañan a estos ropajes del poder que Stephano quiere asumir. A esta burla se añaden su peluca y su levita de un oficial de la marina de las guerras napoleónicas que rebaja y parodia las gestas de un imperio que hincha sus pulmones mirando hacia la mar.

Sin embargo, el carnaval en esta producción concluye con la confirmación del *status quo*. A Prospero le basta con una muestra de su poder virtual para aplastar la rebelión. Se anticipa en escenas anteriores que su tecnología sirve para castigar a Caliban de forma arbitraria. Mientras Caliban transporta la leña para su amo (2.2), uno de los espíritus pone ante él una

¹⁷ Nuevos agradecimientos se deben a Aebischer por ofrecer esta interpretación.



mariposa, que capta su atención. El espíritu aplasta al insecto provocando así la compasión de Caliban. El castigo que el esclavo sufre por parte de los demás espíritus por su aparente sentimentalismo es que le arrebatan y arrojan al suelo sus troncos. Con la banalización de los “utensils” de Prospero, los bufones ponen en jaque el poder simbólico de su hegemonía. Pero es muy poco el gasto técnico requerido por Prospero para parar a los rebeldes. El ciclorama proyecta a los tres perros gigantes y, por el escenario, corren espíritus portando escudos que replican estas imágenes haciendo que los bufones tomen las de Villadiego. Aunque esta muestra tecnológica basta para terminar con la rebelión, los recursos más propios del teatro cómico han estado en manos de los bufones. La rebelión de los bufones, asimismo, es aplastada mediante el lenguaje teatral del cachiporrazo y la persecución.

Iteraciones históricas y pactos entre poderosos

La tecnología funciona mediante iteraciones virtuales y otras iteraciones que constituyen una visión retrospectiva que mira a producciones pasadas. Dichas iteraciones, en teoría, tornan esta producción en una *commedia da fare* que, como parece que sugiere Doran en “400 Years in the Making” se inicia en 1611¹⁸. Según la definición de Giannachi, el teatro virtual no nos muestra un espectáculo con unos claros inicios y desenlaces, sino que, tomando prestados las conceptualizaciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari, nos sitúa en un espacio donde solo existe el medio ([2004] 2014: 11). En esta realidad virtual, el pasado, el presente y el futuro se expanden más allá de sus límites ([2004] 2014: 11). Esta cualidad temporal se materializa en *The Tempest* a través de la superposición de cronotopos escénicos que complican la dialéctica entre lo físico y lo virtual. Podemos englobar las caracterizaciones de Stephano y Trinculo como cuerpos que componen segmentos hipertextuales decimonónicos culturalmente marcados por distintas identidades que se engloban en un pasado victoriano, del cual la producción toma algunas referencias. Encontramos segmentos textuales asociados al *heritage*. Según Annette Kuhn y Guy Westwell, “[H]eritage culture is commonly seen as

¹⁸ Confirma Aebischer que “the company saw this as a production that had been ‘400 years in the making’” (2018).



constructing a form of British national identity that is coupled with nostalgia –a conservative longing for a stable past which might or might not have ever existed” (2012: 203). Las representaciones de la nobleza parecen invocar las convenciones de un pasado colonial frecuente en la iconografía popular británica. El cuerpo de los actores como forma de representación de dicha iconografía se presenta dentro de patrones artísticos de teatro tradicional. Las caracterizaciones de Sebastian (Tom Turner), Antonio (Jim Broadbent) y Gonzalo (Joseph Mydell) consisten en uniformes distintivamente relacionados con la corte. Mientras que Gonzalo, Adrian (Oliver Towse) y Francisco (Matthew McPherson) llevan uniformes negros indicando su condición funcional, Antonio y Sebastian, ambos portando espadas, están engalanados con distintivos de la aristocracia colonial. El uniforme de doble botonadura azul oscuro, con cuello almidonado, puños de tela bermellón, decorado con bordados y charreteras de Broadbent sugiere un cronotopo cercano a finales del siglo XIX. Los bigotes de Turner, su rigidez, patente racismo, sarcasmo combinado con cierta lentitud para entender dobles sentidos podrían definirle como la caricatura de un oficial racista del imperio colonial, como Ellis en *Burmese Days* (George Orwell, 1934).

Sin embargo, dichos cuerpos cuya significación se circunscribe dentro de un marco *heritage* quedan supeditados a un palimpsesto de hipersuperficies de mayor alcance y amplitud. Este se conforma mediante espacios físicos, proyecciones y aspectos materiales de la escenografía que nos permiten percibir la obra, pretendidamente una continuación del pasado, como hipertexto. En este sentido, aspectos materiales y corporales de la producción –e.g. los cuerpos de los nobles y los bufones– ayudan a generar la sensación de espacio virtual como hipertexto. Dicha superposición no viene solamente dada por los vestuarios, sino por las “costillas del barco”. El armazón del mismo subraya la perspectiva frontal con punto de fuga en el horizonte y crea la sensación de cercanía para la audiencia. Esto se da de una forma imposible de conseguir en el teatro ya que las cámaras rara vez muestran las reacciones del público y, más bien, tienden a introducirnos en el espacio escénico. Como dice Sarah Dawood con respecto a la producción escénica, las proyecciones y el avatar sirven para crear “a three-dimensional, ‘immersive’ experience for



viewers”. Pero se logra esta inmersión del espectador de otras formas. Como prosigue Dawood: “The tiered galleries of the theatre mirror the decks of the ship so that the audience feel they are sat within the ship itself, and can “feel and hear” water rushing around them when the ship “floods””. En la película, esta sensación se amplía con la sucesión de planos generales y planos medios que constituyen puntos de cercanía y distanciamiento con respecto a distintos espacios de la escena. Como ejemplo, el desafío de Boastwain (“No one that I love more than myself”, 1.1.18), quien levanta los brazos casi con júbilo al declarar sus principios, se enmarca en plano medio y el actor parece hablar directamente al espectador. Las tablazones del barco permiten que, a través de varios conductos, los espíritus dispongan, como actores y espectadores, de entradas y salidas en esta reinterpretación de la metáfora del *theatrum mundi*. Esta reflexividad asociada al barco amplifica las coordenadas espacio-temporales de esta *commedia da fare*. Brimston-Lewis se inspira en las ruinas de la Mary Rose, la nao favorita de Enrique VIII. El buque se hundió tras zozobrar durante una batalla contra la armada francesa en 1545 mientras, según se cuenta, el monarca cenaba en su buque insignia¹⁹. Como en la obra de Shakespeare, las “rugidoras” no se preocuparon entonces por el nombre del monarca (1.1.15-16)²⁰. Pasa esta historia desafortunada –que dio al traste con quinientas vidas humanas– a formar parte del anecdotario sobre naufragios y hundimientos que pudieron haber sido fuente de la escritura de *The Tempest*. Siguiendo la perspectiva deleuziana- guattariana de Giannachi, el barco amplía la retrospectiva en torno a la producción de la obra y sus fuentes. Sin embargo, dicha ampliación, en forma de espectáculo visual, constituye una crítica implícita a los paralelos avances de la tecnología naval y su coste en vidas humanas.

Dicha historia contrasta con la narración redentora implícita en la segunda proyección del barco en el ciclorama rodeado de una aurora boreal cuando Boastwain reencuentra a los nobles. Con todo y con eso, la puesta mantiene la ambigüedad que la crítica ha notado con respecto a la resolución

¹⁹ Ver “The Mary Rose” <https://maryrose.org/the-history-of-the-mary-rose/> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2018]

²⁰ Boastwain se refiere a las “roarers” hablando de las “olas”, pero, como dice Lindley, también aludiendo a grupos de súbditos indisciplinados. Ver nota a pie 15 (Lindley, ([2002] 2013): 111).



de los conflictos en esta obra, ya que, por ejemplo, Antonio y Prospero no se reconcilian. Pero al ubicar la producción en una visión nostálgica de periodo Tudor y, como se ha dicho, con ecos de tiempos de apogeo imperial, no se nos debe escapar que la película se enmarca en las controversias en torno a las Olimpiadas de 2012 y que se prolongaron hasta culminar en Brexit en 2016. Recientemente, Sophia Gaston se ha referido a este malestar en Reino Unido:

With 63% of Britons believing that the country is in a state of decline, it is here that nostalgia can become a more dangerous political force, and a more urgent phenomenon to study. Not only because it reveals that citizens perceive the nation to be 'broken' in some fundamental way, but because the remedy in which they find comfort and recourse from these problems is not the hope of transformative change (2018).

Más optimista parecía la fusión isabelina-victoriana durante las Olimpiadas cuando Sir Kenneth Branagh recitaba “the isle is full of noises” (3.2.128) disfrazado de Islambard Kingdom Brunel, icono del progreso tecnológico y de los avances socioeconómicos de la era industrial. Aunque las visiones pesimistas del victorianismo han sido, gracias a la literatura y a la crítica neo-victorianas, revisadas desde posturas críticas ambivalentes, en el contexto de Shakespeare como capital cultural entre las Olimpiadas y el aniversario de su muerte, ha llamado la atención de críticos a quienes no se ha escapado el uso de dicho capital con fines, como anteriormente se ha indicado, culturales-colonialistas²¹. Los poderes redentores asociados al Bardo se dan la mano, en el contexto cultural presente, con el mercado y la tecnocracia. Mientras tanto, como dice Brimston-Lewis, la producción supone una reconciliación de la ciencia y su mirada prospectiva con formas tradicionales de teatro²². Si bien la función termina, como recalca Aebischer (2018), con la primacía del actor Russell Beale, las cosmovisiones nostálgicas se canalizan en la producción mediante lo que parece un pacto de poder en el que Prospero –operario de un aparato disciplinario virtual– y la vieja guardia imperialista –cuyo prestigio simbólico permanece en múltiples manifestaciones museísticas, institucionales y culturales– miran hacia un “brave new world” (5.1.183). Sin embargo, una

²¹ Ver Paul Edmonson, Paul Prescott y Erin Sullivan (2013); Paul Prescott y Erin Sullivan (2015).

²² Ver vídeo “How Royal Shakespeare Company designed *The Tempest*” en [vimeo](#).



posible lectura de esta unión es que los cuerpos de estos artistas han formado parte de un laboratorio teatral dirigido por mecanismos virtuales. Según Giannachi, la interacción de los espectadores con un laboratorio teatral generado en un contexto virtual, se torna en una actividad política, ya que estos espectadores se convierten en elementos prostéticos de dicha representación ([2004] (2014): 43). Observamos que Ariel recupera sus cualidades corporales y queda, por tanto, fuera del sistema disciplinario de Prospero. En cambio, los nobles y los bufones –estos cuerpos portadores de significados colonialistas– quedan circunscritos dentro de este pacto. Antes de concederles la libertad de movimiento de nuevo, Prospero mantiene los cuerpos de los nobles congelados para examinarles. Les mantiene desactivados, igual que en otros momentos ha desactivado a los espíritus de la isla. Como sugiere Aebischer (2018), la conclusión del espectáculo subraya la supremacía del cuerpo del actor en el soliloquio final de Prospero. No obstante, esta paralización momentánea de los cuerpos poco antes de concluir la pieza incita a estudiarlos como organismos maquínicos vivos dentro de un orden tecnológico cuyas fronteras con lo orgánico quedan difusas. La metáfora del *theatrum mundi* en esta producción se aproxima por extensión al actor a una dialéctica entre lo orgánico y lo tecnológico dentro del cuerpo mismo del actor.

Conclusiones

Este artículo responde a la necesidad percibida de estudiar ejemplos específicos de transmisiones de *live cinema* en el momento en que dicho género emergente produce dificultades de conceptualización y teorización en tanto se atiende a sus aspectos cinematográficos y teatrales. He interpretado las respectivas significaciones ideológicas asociadas a modos de teatro virtual empleados en la puesta en escena de *The Tempest*. Asimismo, he prestado atención a la dialéctica generada entre dicha virtualidad y estas formas tradicionales de teatro. La virtualidad conforma un aparato de control de los cuerpos, que, de modos diversos, resisten y negocian con las reglas que este entorno establece. De este modo, a las valoraciones críticas que han anotado el predominio del modo tradicional de trabajar de la RSC sobre los elementos virtuales, podemos añadir que, por otra parte, los aspectos virtuales se



expanden mediante elementos de attrezzo, de vestuario y temáticos que, en escena, logran difuminar los límites entre lo corporal y lo virtual. Por ello, no pongo tanto el acento en el hecho de que la producción haga prevalecer aspectos tradicionales como en que dentro de la misma tales aspectos representan valores en liza con los recién llegados del teatro virtual. Estos efectos se pueden percibir con mayor claridad en la retransmisión cinematográfica, ya que la relativa planicie de la superficie de la pantalla tiende a igualar y a recalcar esta fusión de distintos aspectos corporales y virtuales. Es mediante el uso de planos medios y planos cortos que se logra, en determinados momentos, romper con dicha confusión de signos. Los variados elementos materiales que nos retrotraen a distintas capas espacio-temporales sugeridas mediante la puesta y los vestuarios la construyen como hipersuperficie textual donde las unidades de tiempo se expanden en varias direcciones. Las figuras englobadas en dicha amalgama de superficies, tratadas como extra-históricas y extra-contextuales, parten de un entramado narrativo cuyos límites quedan difusos, obedecen a las leyes del movimiento mecánico del cuerpo y, por ello, son también susceptibles de considerarse piezas de un mecanismo teatral de mayor trascendencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AEBISCHER, Pascale; GREENHALGH, Susanne; OSBORNE, Laurie (eds.) (2018). *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing).
- AEBISCHER, Pascale (2018). "Tricky Spirits: Technological Presence, Absence, and Future at the Royal Shakespeare Company". Comunicación presentada el 30 de marzo de 2018 en la Conferencia Anual de Shakespeare Association of America en el panel "Shakespeare, Technology and the Future of Performance".
- AEBISCHER, Pascale (2018a). "South Bank Shakespeare Goes Global (Broadcasting from Shakespeare's Globe and the National Theatre". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborn (eds.), *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 114-132.
- AEBISCHER, Pascale (2018b). "Article *The Tempest*". Comunicación personal por correo electrónico a Víctor Huertas. 12 septiembre 2018.
- BAKTHIN, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Traducido por Helene



Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier (2015). *El Mundo, Un Escenario (Shakespeare: el Guionista Invisible)*, traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BENNETT, Susan (2018). "Shakespeare's New Marketplace (The Places of Event Cinema)". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborn (eds.) *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 41-58.
- BILLINGTON, Michael (2016). "The Tempest Review – Beale's Superb Prospero Haunts Hi-Tech Spectacle", en <https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/18/the-tempest-review-simon-russell-beale-rsc>. [Fecha de consulta: 20 de Agosto de 2018]
- CALBI, Maurizio (2013). *Spectral Shakespeares (Media Adaptations in the Twenty-First Century)*. Basingstoke y New York: Palgrave Macmillan.
- CHARRY, Brinda (2014). "Recent Perspectives on *The Tempest*." En Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan (eds), *The Tempest (A Critical Reader)*. London and New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, pp. 61-92.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1834). "The Rime of the Ancient Mariner", en <https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834>. [Fecha de consulta: 14 de agosto de 2018]
- DAWOOD, Sarah (2016). "How the RSC Brought Theatre to Life Through Its Digital Production of The Tempest", en <https://www.designweek.co.uk/issues/19-25-december-2016/how-rsc-brought-theatre-life-through-digital-production-the-tempest/>. [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2018].
- DOW, Steve. "With RSC's *The Tempest*, Digital Theatre Has Dawned", en <https://www.afr.com/lifestyle/arts-and-entertainment/with-rscs-the-tempest-the-digital-theatre-age-has-dawned-20170207-gu7vo1>. [Fecha de consulta: 14 de agosto de 2018]
- EDMONSON, Paul; PRESCOTT, Paul; SULLIVAN, Erin (eds.) (2013). *A Year of Shakespeare (Re-Living of the World Shakespeare Festival)*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- FEDERICI, Silvia [2004] (2014). *Caliban and the Witch (Women, The Body and Primitive Accumulation)*. New York: Autonomedia.
- GASTON, Sophia (2018). "The Restoration of a 'Lost' Britain: How Nostalgia Becomes a Dangerous Political Force", en <http://blogs.lse.ac.uk/politicsandpolicy/nostalgia-as-a-political-force/> [Fecha de consulta: 30 de agosto 2018]
- GIANNACHI, Gabriella [2004] (2014). *Virtual Theatres (An Introduction)*. London y Nueva York: Routledge.
- GREENHALGH, Susanne (2018). "The Remains of the Stage: Revivifying Shakespearean Theatre on Screen, 1964-2016". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborne (eds.), *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 19-39.
- GURR, Andrew (1989). "*The Tempest's* Tempest at Blackfriars", *Shakespeare*



- Survey*, vol. 41, pp. 91-102.
- HENDERSON, Diana (2003). "The Tempest in Performance". En Richard Dutton, Jean E. Howards (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works (Volume IV)*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 216-239.
- HINDLE, Maurice [2007] (2015). *Shakespeare on Film*. London: Palgrave.
- HOBBS, Thomas [1651] (1965). *Hobbes's Leviathan* (Reprinted from the Edition of 1651). Oxford: Clarendon Press.
- HUERTAS MARTÍN, Víctor (2018). "Filming Metatheatre in Gregory Doran's *Macbeth* (2001): Refracting Theatrical Crises at the Turn of the Century", *Atlantis*, 40.2 (en prensa).
- HUERTAS MARTÍN, Víctor (2016). "Theatrical Self-Reflexivity in Gregory Doran's *Hamlet* (2009)", *EPOS XXXII*, pp. 243-262.
- INGHAM, Michael. "Shakespeare and the Theatre Broadcast Experience: A View from Hong Kong". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborne (eds.) *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 185-192.
- "Intel CES 2014 Flying Whale", en <https://www.youtube.com/watch?v=Rn2Szq5PrfQ>. [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2018]
- JONES, Gwylim (2015). *Shakespeare's Storms*. Manchester: Manchester University Press.
- KLEMM, William (2015). "The Avatar Theory of Consciousness (A Neurophysiological Explanation)", en <https://www.psychologytoday.com/gb/blog/memory-medic/201506/the-avatar-theory-consciousness>. [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2018].
- KUHN, Annette y Guy WESTWELL (2012). *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- LINDLEY, David [2002] (2013). "Introduction". En David Lindley (ed.), *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, pp. 1-101.
- MAKELA, Mia. "Live Cinema: Language and Elements", en https://archive.org/details/Live_Cinema_Language_and_Elements_Mia_Makela. Disertación de MA en New Media. Helsinki: Helsinki University of Art and Design. Trabajo depositado en Abril 2006. [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2018].
- MARX, Karl. ([1867] 1990). *A Critique of Political Economy* (Vol 1). Traducido por B. Fowkes. New York: Penguin.
- MAISANO, Scott (2014). "New Directions: Shakespeare's Revolution – The Tempest as Scientific Romance". En Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan (eds), *The Tempest (A Critical Reader)*. London and New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, pp. 165-194.
- NICHOLAS, Rachael (2018). "Understanding 'New' Encounters with Shakespeare (Hybrid Media and Emerging Audience Behaviours)". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborne (eds.) *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 77-92.



- O'NEILL, Stephen (ed.). *Broadcast Your Shakespeare (Continuity and Change Across Media)*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- PATTERSON, Annabel [1989] (1990). *Shakespeare and the Popular Voice*. Cambridge: Basil Blackwell Ltd.
- POLLACK-PELZNER, Daniel (2016). "Two Ways to Bring Shakespeare into the Twenty-First Century", en <https://www.newyorker.com/books/page-turner/two-ways-to-bring-shakespeare-into-the-twenty-first-century>. [Fecha de consulta: 16 de agosto de 2018]
- PRESCOTT, Paul; SULLIVAN, Erin (eds.) (2015) *Shakespeare on the Global Stage (Performance and Festivity in the Olympic Year)*. London, New Delhi, New York, Sydney: 2015.
- Royal Shakespeare Company, "400 Years in the Making", en <https://www.rsc.org.uk/the-tempest/gregory-doran-2016-production/video-creating-the-tempest>. [Fecha de consulta: 16 de agosto de 2018]
- Royal Shakespeare Company. *The Tempest*. Dir. Gregory Doran. RSC, 2017. DVD.
- SHARROCK, Beth (2018). "A View from the Stage". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborne (eds.) *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 95-101.
- SHAKESPEARE, William [2002] (2013) *The Tempest*, edición de David Lindley. Cambridge: Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare.
- SULLIVAN, Erin (2017). "The forms of things unknown': Shakespeare and the Rise of the Live Broadcast," *Shakespeare Bulletin*, vol. 34, n. 4, pp. 627-662.
- SULLIVAN, Erin (2018). "The Audience is Present: Aliveness, Social Media, and the Theatre Broadcast Experience". En Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh, Laurie Osborne (eds.) *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: The Arden Shakespeare (Bloomsbury Publishing), pp. 59-76.
- "The Mary Rose", en <https://maryrose.org/the-history-of-the-mary-rose/>. [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2018]
- VAUGHAN, Alden T. (2014). "Introduction". En Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan (eds.), *The Tempest (A Critical Reader)*. London and New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, pp. 1-12.
- WARDLE, Janice (2014). "'Outside Broadcast': Looking Backwards and Forwards, Live Theatre in the Cinema – NT and RSC Live," *Adaptation*, vol. 7, n. 2, pp. 134-153.
- WYVER, John (2015). "Screening the RSC Stage: the 2014 Live from Stratford-upon-Avon Cinema Broadcasts", *Shakespeare*, vol. 11, n. 3, pp. 286-302.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2018

Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2018