



El teatro contemporáneo: dualidad de escenografía y mundo audiovisual de la mano de Manolo Carrasco

Contemporary theatre: duality of scenography and audiovisual world through Manolo Carrasco

ISABEL MARÍA VALVERDE-SÁNCHEZ
Universidad de Murcia (España)
isabelmaria.valverde@um.es

Recibido: 15 de mayo de 2020

Aceptado: 11 de julio de 2020

Resumen:

La incursión de las nuevas tecnologías dentro del arte contemporáneo influye en el desarrollo de diferentes disciplinas artísticas. En el teatro, los directores y compañías teatrales, bajo la premisa de la experimentación incorporan como recurso escenográfico la intermedialidad, a través del uso de los audiovisuales, en concreto, del videoarte. Por ende, la investigación trata de argumentar la expansión de los modos de representación y montaje escenográfico mediante el uso de las técnicas audiovisuales. Mientras que, a su vez, se presenta un estudio de caso sobre la obra del artista Manolo Carrasco, quien a través del empleo de estas hace que los límites entre danza, teatro o performances sean difusos.

Palabras clave: Artes escénicas, teatro, intermedialidad, videoarte, Manolo Carrasco.

Abstract:

The entrance of new technologies into the contemporary art infers in the development of different artistic disciplines. In the theatre, the directors and theatrical companies, under the premise of experimentation, incorporate intermediality as a scenographic resource through the use of audiovisuals, in particular videoart. Thus, the research tries to argue the expansion of modes of representation and staging through the use of audiovisual techniques. At the same time, a case study about the artist Manolo Carrasco is presented, who, through the use of these, make that the boundaries between dance, theater or performances are diffused.

Keywords: Performig arts, theatre, intermediality, videoart, Manolo Carrasco.



1. Introducción

La siguiente investigación es producto del avance de los resultados de la tesis, aún en proceso, del Doctorado en historia, geografía e historia del arte: sociedad, territorio y patrimonio, dirigida por D. Juan Francisco Cerón Gómez en la Universidad de Murcia. Esa relación con el mundo audiovisual se sustenta en la realización de dos trabajos de máster sobre videoarte y las prácticas de empresa, llevadas a cabo en el Centro Cultural Puertas de Castilla. De este modo, emana el indagar en el teatro, el cual a pesar de que desde su nacimiento se identifica con lo efímero e inmediato, se encuentra en una reconfiguración incesante. En gran parte, esto se debe a la incursión y evolución de las nuevas tecnologías en el arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX. Sin perder de vista, la afirmación de Régis Debray de que “vivimos en la era de la videoesfera donde domina la imagen” (Citado en Sansone, 2017, p. 120). Razón por la cual, se integran nuevas propuestas escénicas con elementos provenientes del lenguaje audiovisual, donde entrará en juego la utilización del videoarte con las variantes de videoproyección, vídeo mapping, vídeo animación. Así pues, se da un arte dual o híbrido, interdisciplinar e intertextual, que acontecerá nuevas experiencias narrativo-estéticas.

2. Relación del teatro y técnicas audiovisuales

El empleo de la tecnología en teatro, para realizar todo tipo de artificio escenográfico se remonta al siglo V a. C. en la antigua Grecia (Gómez, 2011, p. 303). Aunque, determinar el momento exacto de una imagen proyectada dentro de una representación por primera vez es complicado; viendo una reminiscencia de esta en los espectáculos de sombras (Iglesias, 2008, p. 4). Asimismo, se vincula a la Edad Media donde usaban “carros alegóricos con escenografías giratorias o telones pintados”; y al siglo XVI en los “corrales de comedia europeos y americanos” donde se inicia la experimentación teatral con dispositivos e iluminación (Gómez, 2011, p. 304). Con la posterior popularización de la linterna mágica, las fantasmagorías o el *Eidophusikon*, un pequeño escenario a escala del iluminador David Garrick y Philippe Jacques de Louthembourg (Iglesias, 2008, pp. 6, 7, 8, 11).

Posteriormente, desde mediados del siglo XIX, se produce la revolución de la imagen, con la aparición de la fotografía y el cine (Pérez, 1991; Cornago, 2008). Con la primera se observaría incluso antes de su invención, la figura de Daguerre quien aplicaría sus dioramas a escenografías en el teatro *Ambigu-Comique*; o se emplearían procedimientos como el *Fantasma Pepper* (Iglesias, 2008, pp. 11 y 13). Mientras que, el cine provocaría una serie de cambios: la renovación de la escritura dramática, la fragmentación de los discursos, nuevos montajes y técnicas de iluminación, además de trabajar autores teatrales con guionistas (Trecca, 2010, p. 17-19; Guarinos, 2003 p. 62). Junto a que, en sus inicios, las películas se presentaban en los entre actos teatrales (Iglesias, 2008, p. 15). Lo que daría lugar, durante el siglo XX, al empleo de códigos de la cinematografía tradicional para simular propiedades perceptivas de objetos y ambientes; experimentaciones con *live animation performance* provenientes del cine

mudo o los llevados a cabo por Sergei Eisenstein y Lev Kuleshov (Sansone, 2017, p. 110, Conde y Cristancho, 2017, p. 130, 134, 136). Llegando a ser un referente primordial en los años cincuenta y setenta, sobre todo, del teatro realista norteamericano de Tennessee Williams o Arthur Miller (Cornago, 2008, p. 177). Resultado de esa adaptación, ambos medios se nutrirán hasta el punto de realizarse adaptaciones de películas a obras de teatro o viceversa (Trecca, 2010, p. 23; Guarinos, 2003, p. 63, 69-70).

A continuación, con la efervescencia de la televisión y el vídeo con la imagen electrónica en formato analógico y digital; el teatro sería más accesible a los hogares adoptando un nuevo lenguaje (Pérez, 1991; Cornago, 2008; Gómez, 2011; Guarinos, 2003).

Por todo ello, Trecca (2010) subraya que en los últimos años han aparecido estudios que analizan la influencia de los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías dentro de escena, entre ellos “Morales Astola; Pérez Bowie; Pérez Royo; las Actas del XIII y del XV Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías* y Tendencias estéticas al inicio del siglo XXI [...]” (pp. 15 y 16).

Un concepto clave en la influencia de la tecnología en el teatro es la intermedialidad, definida según Pavis como una “integración de conceptos estéticos de los distintos medios de comunicación en un nuevo contexto” (Guarinos, 2003, p. 68). Sobre la cual, Irina Rawiesky establece tres categorías como transposición medial, combinación de medios y referencialidad a otros medios (Cubillo, 2013, p. 173). Al ser aplicada, se produce un diálogo entre dos o más medios que entran en juego con recursos procedentes del teatro, el cine, la televisión, el vídeo y ahora, de las nuevas tecnologías que se fusionan e interactúan (Lozano, 2014; Kacprzak, 2016; Trecca, 2010). Todos ellos revolucionan las formas de recepción del espectáculo y la información.

3. El empleo del vídeo en el teatro

Sus antecedentes se dan a principios del siglo XX con Erwin Piscator, quien innovó al usar artefactos mecánicos con pantallas frontales a diversas alturas, escenarios giratorios en sus montajes y las proyecciones como un componente escénico más (Gómez, 2011; Conde y Cristancho, 2017; Iglesias, 2008). Además, desarrollaría una clasificación según el empleo de estas: de carácter documental, película didáctica, dramática y comentario (Iglesias, 2008, pp. 16 y 17). Entre algunas acciones que sucedieron se encuentran: *Hidden Earth* de Meyerhold en 1923; el proyecto de teatro total de Walter Gropius; Thomas Wilfred con la obra de Ibsen *Warriors at Helgeland*, etc (Citado en Conde & Cristancho, 2017, p. 130; Iglesias, 2008, p. 15, 16).

Por consiguiente, Pavis indica que la generalización del uso del vídeo en las representaciones teatrales se produjo a finales del siglo XX con trabajos de Robert Lepage, Peter Sellars, Frank Castorf (Citado en Conde y Cristancho, 2017, pp. 130 y 131).

Fruto de la aparición del videoarte como disciplina artística en los años sesenta, en Europa y Estados Unidos, con Nam June Paik y Wolf Vostell para responder a la manipulación social, al sistema y la televisión; mientras a España llegaba en los años setenta y ochenta. Enmarcado en el contexto de las vanguardias artísticas, la postmodernidad y los movimientos de arte conceptual como el *happening*, el *fluxus* o la performance (Pérez, 1991; Bonet, 1995; Baigorri, 1997; Baigorri, 2004; Motta, 2011)

En concreto, el videoarte influenciado por las performances busca con frecuencia romper los límites de la pantalla e imágenes construidas, para que el espectador se identifique con el espacio (Baigorri, 1997, p. 73; Alonso, 2016, s. n°). De modo que, se renovaba la estructura escénica del teatro experimental de los años sesenta y setenta, de la mano de artistas como Nam June Paik, Laurie Anderson y Marcell Antúnez (Baigorri, 1997, p. 74; Cornago, 2008, pp. 181, 184-185).

La principal novedad que se introdujo sería el empleo de los circuitos cerrados, lo cual daría una amplia gama de posibilidades de experimentación a los artistas (Baigorri, 1997, p. 73; Alonso, 2016, s. n°). Entre las que está el ciclo *Nine Evenings: Theater and Engineering* de 1966, usándose en:

“*Open Score* de Rauschenberg mediante cámaras infrarrojas de televisión; *Two Holes of Water* de Robert Whitman, y *Grass Field* de Alex Hay, donde se emplearon proyectores de TV en pantalla gigante para amplificar detalles. Y dos años más tarde, en *Prometheus* (1968), de Carl Orff, confrontaba a su propia imagen grabada en circuito cerrado y reproducida sobre el mismo escenario” (Baigorri, 1997, p. 74).

Así se abría el campo a las variantes videoartísticas como la videoperformance, documentándose las acciones y siendo pensadas solo para la cámara, dirigiéndose a esta como si fueran el espectador implicándole emocionalmente (Alonso, 2016, s. n°; García, 2012, p. 100). Junto a otras en las que se vislumbraban la videoinstalación, donde se dan circuitos cerrados, se incorporan materiales en el espacio para crear volúmenes (videoescultura) o instalaciones multicanal (García, 2012, p. 98). En este caso se empezaron a usar en obras como:

Intolleranza (1965), de Luigi Nono, donde el escenógrafo checoslovaco Joseph Svoboda empleó varias cámaras de televisión y tres pantallas en el escenario sobre las que proyectaba, en directo, las imágenes del público; y *The Electronic Hamlet* (1979), una pieza teatral dirigida por Hansgünther Heyme, en la que Wolf Vostell mostró un empleo masivo de cámaras y 150 monitores de televisión (Baigorri, 1997, p. 74).

Por tanto, la definición de teatro de Grotowski, que restringía su esencia a dos elementos básicos, el actor y el espectador, la cual fue seguida por Kantor y Brook en los años 60, había experimentado un cambio (Kacprzak, pp. 203 y 204). Irrumpiendo en ella como Pavis o Pinta indican el paradigma de la intermedialidad (Lozano, 2014, p. 48; Kacprzak, 2016, p. 203). El cual, Chiel Kattenbelt plantea que surge gracias a la escena cultural de los artistas vanguardistas al emplear las nuevas tecnologías (Cubillo, 2013, p. 174).

Aunque algunos autores consideran el teatro como un medio audiovisual (Iglesias, 2008, p. 49, Trecca, 2010, p. 25); hoy en día, se asiste a la creación de espectáculos en los que se emplean medios como el teatro junto al medio audiovisual con técnicas de cine, televisión y videoarte (Kacprzak, 2016, p. 204).

Entre ellos destacan ejemplos como *La Fura dels Bauls*, Krystian Lupa, Diego Casado Rubio, la compañía teatral *Mala Voadora* (Kacprzak, 2016; Lozano, 2014; González Reyes, 2016). Obras como *El deber de Fenster* de 2010, dirigida por Nicolás Montero y Laura Villegas, en el teatro Fanny Mikey en Bogotá, Colombia; que empleaba videograbaciones de material periodístico y demás recursos para mostrar un ejemplo de teatro documental (Gómez, 2011, pp. 304-306). Por otra parte, las videoproyecciones en 3D de animación expandida de la compañía chilena Teatro Cinema, en la obra *Historia de Amor* de 2013 (Conde y Cristancho, 2017). O la recopilación y análisis realizada por Tipa (2016) sobre una serie de espectáculos de teatro contemporáneo, en los que irrumpen las nuevas tecnologías a base de proyecciones digitales, con las que ve el inicio de un nuevo teatro media, documental y político. Su énfasis se da en obras y festivales de Cracovia, desarrollados entre 2009 y 2016; otras de Moldavia, Georgia, Rumania; e inclusive, evoca el teatro de títeres. Aludiendo también a uno de los libros de Dina Godar, quien dedica un capítulo a la relación del vídeo y teatro experimental a nivel internacional centrándose en Rusia (Tipa, 2016, p. 73).

3.1. Características y tipología del vídeo en el teatro

Primeramente, se encuentran dos niveles de influencia, los nuevos medios a nivel cultural no tan explícito; y, el teatro en el que artísticamente se emplean los aparatos mediáticos (Cornago, 2008, p. 180). Razón por la cual el vídeo se trata de las siguientes maneras:

Unas veces a modo de *registro o documento*, al grabar los espectáculos a tiempo real, sin montaje o editados a posteriori; sirviendo estos para la posproducción, difusión y publicidad, a través de páginas web o redes sociales, hasta incluso, para visualizarse en doble canal. Mientras otras, se usa de *recurso o elemento dramático* (González, 2016; Lozano, 2014; Tipa, 2016).

Efecto que dará lugar a que surjan diversas clasificaciones para delimitar su aplicación en el teatro como la de Hans-Thies Lehmann, en su obra *Teatro Postdramático* (Tipa, 2016, p. 73). La categorización de Pablo Iglesias Simón en su artículo *Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena* (2008), sobre las imágenes en escena:

“Con arreglo a su dinamismo, formato de presentación, carácter, procedencia, transparencia de origen, originalidad, funcionalidad, relación que se establece entre la imagen y el sonido, y finalmente, entre el propio territorio audiovisual y el conjunto de la escenificación” (p. 24).

E incluso, Oleg Zințov, en su artículo *Vídeo en el teatro: instrumento y metáfora*, realiza la siguiente subdivisión en 4 categorías: elemento textual, extendido en

proyecciones de programas de festivales de teatro internacional; *reality show*, donde las imágenes siguen los pasos de los personajes; elemento de la escenografía, remplazando esta inclusive; y primeros planos, sobre todo usado a nivel europeo (Citado en Tipa, 2016, pp. 73 y 76).

En teatro se distinguen por antonomasia dos tipos de vídeos, los *contextualizadores*, que proporcionan un contexto al aparecer de forma esporádica o coincidir con las imágenes proyectadas y la acción; y los *protagónicos*, que ocupan un lugar central y dan sentido al desarrollo constructivo de la obra (González, 2016; Tipa, 2016; Cornago, 2008; Lozano, 2014; Gómez, 2011).

340

A la hora de aplicar el videoarte al teatro, sería muy extenso entrar a definir una por una todas las tipologías existentes debido a su evolución. Por tanto, para su clasificación se toma como base a García Roldán (2012) quien subdivide el uso de estas según varios factores:

Su uso en el espacio expositivo (videoproyección, vídeo monocal y videoinstalación); su sentido performativo (videoperformance, videodanza, vídeo-teatro, videojuego y videoclip); si proceden de otros lenguajes artísticos (vídeo-escultura, videopoesía, videoanimación, videopintura y videoilustración); según su desarrollo narrativo (vídeo-ficción, vídeo documental); su estructura y uso como medio de comunicación (vídeo-documento, vídeo entrevista), etc (pp. 97-103).

En el teatro contemporáneo sobresalen las videoproyecciones, imágenes que se presentan mediante un proyector de vídeo sobre una superficie para mostrar su inmaterialidad; además, se hacen retroproyecciones con las que se elimina la presencia de objetos en el espacio (García, 2012, p. 98; Noguera, 2008, p. 135). Las cuales se tratan con distintas estrategias: en el telón de fondo del espectáculo articulándose en torno a él; con imágenes digitales fijas; sobre cicloramas o los cuerpos de los actores u objetos (Gómez, 2011; González, 2016; Conde y Cristancho, 2017; Tipa, 2016). Dentro de estas, domina el vídeo mapping y la videoanimación, en espectáculos teatrales al uso, en el género operístico o de títeres (Sansone, 2017, pp. 108-109; Conde y Cristancho, 2017, pp. 126, 131, 134). El primero se caracteriza por ser “[...] una técnica artística de videoproyección [...] que genera ilusiones ópticas, al conseguir efectos visuales en 3D [...]” (Valverde, 2019, p. 356); y la segunda, concede movimiento a figuras bidimensionales, a través de técnicas de 2D o 3D (García, 2012, p. 99). De igual modo que, en el teatro experimental, hoy en día, se siguen viendo en escena el uso de las videoperformances; o montajes que se convierten en videoinstalaciones gracias a la disposición de pantallas digitales de televisión (Cornago, 2008; Gómez, 2011).

Esta renovación escénica influyó en la percepción del espectador, dándose la controversia entre aquellos que como Meyerhold, veían en el actor la pieza más importante; apoyándose lo mediático en el cuerpo, para conservar lo humano, dimensión vital y teatral (Gómez, 2011, p. 304; Lozano, 2014, p. 58). Sin embargo, otros abogan que las puestas en escena son esencialmente visuales, al depender el éxito de los espectáculos en buena parte de ellos (Sansone, 2017, p. 120). De ahí, la siguiente afirmación de Zagal: “la palabra tecnología es sinónimo de herramienta, de manera que,

el uso de software, proyecciones o aparataje escenográfico no es distinto de los recursos tradicionales [...] cualquier idea o elemento que sirva para narrar la historia nosotros lo usamos” (Citado en Conde y Cristancho, 2017, p. 128).

En consecuencia, en el teatro contemporáneo se puede hablar de la dualidad de cuerpo e imagen, videoarte y teatro, proyecciones y actores. Aunque hay autores que ven en esta una acentuación de la diferencia:

Al asociar, el vídeo con una imagen acabada y mediática, en el cual, se da una irrealidad prefabricada, ordenada y preparada para proyectarse; ante la que, el espectador se desliga de su yo. Pues, el cuerpo se relaciona con la imagen inacabada y teatral, de una realidad inmediata y viva, donde los actores están desnudos de artificios y realizan acciones performativas para superar a la ficción equilibrando la balanza (Cornago, 2008, pp. 181-182, 184, 186).

Entre tanto, Sansone (2017) explica cómo esa relación contrastada de cuerpo real e imagen digital, “hace aún más fuerte el concepto de inmediatez de las artes performativas y reafirma su vínculo con el panorama de los media” (pp. 121 y 122). Tal que, García Barrientos propugna lo siguiente: “La máxima ilusión no está en disimular la teatralidad, sino en elevarla al cuadrado, el escenario más ilusionista es, sin duda, el que representa un escenario” (Citado en Gómez, 2011, p. 305).

Indiscutiblemente, tras la irrupción de estas experiencias narrativo-estéticas, construidas con la luz de las imágenes añadida a la gestualidad de los actores, se crean nuevos espacios dramáticos (Conde y Cristancho, 2017, pp. 136 y 138). En adición, la mirada del espectador se transforma al participar en la construcción de la propia obra, con un efecto cognitivo al verse inmersos en los espacios proyectados (Conde y Cristancho, 2017, pp. 131 y 134; Gómez, 2011, p. 305). Es decir, el espectador, se ve a sí mismo en el acto performativo de mirar y percibir la realidad de la escena como un único espacio o una serie de ellos yuxtapuestos (Conde y Cristancho, 2017; Cornago, 2008; Sansone, 2017). En suma, del resultado de esta dualidad se producirá una “transformación radical de la lógica temporal de la representación” (Conde y Cristancho, 2017, p. 138).

4. Análisis de obras escénicas a través de la figura de Manuel Carrasco Tubio (Cádiz, 1971)¹.

Más conocido como Manolo Carrasco, es un artista contemporáneo de raigambre internacional que ejerce de pianista, compositor y director de orquesta. Su labor como productor la desarrolla a través de su empresa *Eagle Records S. L.* y la productora *Eurodelta Music*². Desde su infancia destacó por sus habilidades musicales, haciendo composiciones para piano cuando tenía 8 años³. A los doce daría su primer concierto, grabando su primer disco unos años después; y con diecinueve dirigiría la Orquesta

¹ Los datos recogidos proceden de la conversación telefónica con Manolo Carrasco (Fecha: 01/12/2019).

² Manolo Carrasco (01/12/2019).

³ Manolo Carrasco (01/12/2019).

Real Filarmónica de Londres⁴. De modo que, su trayectoria musical fue en aumento, tras formarse en varios conservatorios a nivel nacional como el Conservatorio Superior de Manuel de Falla en Sevilla, el Conservatorio Liceo en Barcelona, y el Conservatorio de El Escorial en Madrid (Junta de Andalucía, 2018). Junto a cursos de especialización impartidos por Vlado Perlemuter, Dimitri Bashkirov y Hans Graff (Junta de Andalucía, 2018).

En sus composiciones para piano y orquestas, se da una simbiosis del flamenco y lo clásico. Estas serán usadas por numerosas compañías de danza e incluso en obras de patinaje artístico⁵. Lo que motivará que su discografía fuera *in crescendo* desde 1997 en adelante, a la par que la creación de diversos videoclips (Junta de Andalucía, 2018). Esto hará, que implemente sus giras con espectáculos a nivel nacional e internacional, por lugares emblemáticos como el teatro Nissei (Japón), el Oriental Art Center de Shanghai (China), la Plaza Roja y el Kremlin (Moscú), París Bercy (Francia), etc (Carrasco, s. f. a y b)⁶. Así mismo, desde hace 15 años, ha desempeñado la labor de productor audiovisual en televisión –a nivel autonómico, nacional e internacional–, en una lista de cadenas entre las que se incluyen Telecinco, Antena 3, Televisión Española.

Ha ganado multitud de premios de piano y ha colaborado con artistas de Jazz como Jorge Pardo, el violinista Ara Malikian, flamencos como José Mercé o Rocío Jurado (Carrasco, s. f. a y b). Sin olvidar su relación con el arte ecuestre, en concreto con La Fundación Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre, con sede en Jerez de la Frontera; para la que ha realizado composiciones musicales. Lo que daría lugar a colaboraciones en espectáculos alrededor del mundo, en los que se combinan la figura de los jinetes a caballo en directo y orquestas sinfónicas⁷. Observando cómo la mayoría de sus espectáculos incorporan música, danza y teatro.

Manolo resalta la necesidad de tener las obras plasmadas en imágenes y la importancia de estas para su difusión, ya sea, por televisión, internet⁸. Por eso, realiza vídeos promocionales, de postproducción y audiovisuales en televisión para que perduren en el tiempo –observando aquí la característica del vídeo empleado como documento como se aprecia en el apartado 3.1–.

Cuando es pertinente, y no se puede efectuar la parte del espectáculo ecuestre, reutiliza las imágenes pregrabadas de este, para proyectarlas en el fondo de la escena, sumado a conciertos con orquestas sinfónicas, cuartetos, piano. Pero, en los que sí pueden aparecer los caballos en vivo emplea circuitos cerrados, donde emite imágenes y detalles del directo en pantallas. En cualquiera de los dos casos, según el tema musical que corresponda integra segmentos de algunos videoclips propios. De manera que, en unos dispondrá pantallas de videoproyección, mientras que, en otros usará digitales e incluso ambas.

⁴ Manolo Carrasco (01/12/2019).

⁵ Manolo Carrasco (01/12/2019).

⁶ Manolo Carrasco (01/12/2019).

⁷ Manolo Carrasco (01/12/2019).

⁸ Manolo Carrasco (01/12/2019).

El vídeo sirve de complemento al espectáculo *Sinfonía Ecuestre* (2009-2012, 2015, 2020 en *streaming*), obra en la que crea música expresamente para la Real Escuela Andaluza, la cual realizaba coreografías totalmente sincronizadas con los caballos. Esta se ejecutó en el Estadio Ramón de Carranza de Cádiz, la Plaza Roja de Moscú, teatros, etc. En ella, el vídeo se disponía en pantallas digitales, en las que jugaba un papel contextual al hacer referencias a la propia realidad de la escena para revelar el lugar donde se da esta –como se ve en el apartado 3.1– (Fig. 1). Se contó con la colaboración de las orquestas sinfónicas de Montpellier y de Madrid, en sus respectivas ciudades.



Figura 1. Detalle del espectáculo *Sinfonía ecuestre*, Arena de Montpellier, Francia, 2010.

Copyright: https://www.facebook.com/manolocarrascoofficial/?tn-str=k*F.

Passion Andaluza (2006, 2013, 2017), anteriormente titulada *Passionata Andaluza* (2006 y 2008), estuvo en gira por plazas de toros de toda España y en polideportivos. Tras los músicos, en el centro, había una gran pantalla donde se ponían imágenes del concierto en directo y algún videoclip⁹. Igualmente ocurría con la obra *Aires de Andalucía* (2009), en la que mostraban imágenes paisajísticas (Fig. 2) y arquitectónicas de Andalucía –el Patio de los Naranjos en la Alhambra de Granada o la fachada de la Catedral de Cádiz–.

⁹ Manolo Carrasco (01/12/2019).



Figura 2. Detalle de la proyección y pantallas digitales, espectáculo *Aires de Andalucía*, 2009.
Copyright: <http://manolocarrasco.com.es/espectaculos/aires-de-andalucia/>.

1812 Vive la Pepa (2012-2013)

Es una obra músico-teatral, realizada para conmemorar el Bicentenario de la Constitución de 1812. En el planteamiento inicial, se pretendió hacerla a nivel europeo, pero no fue posible debido a los elevados costes de producción. De tal forma que, estuvo en gira por 10 ciudades españolas; para lo que se contó con colaboraciones del Coro de carnaval de Cádiz de Julio Pardo, Ara Malikian, Rafael Amargo, Natasha Korsakova¹⁰.

El artista toma de referente histórico los orígenes de la España contemporánea, con los sucesos ocurridos desde 1808 a 1814; en pleno auge de la Guerra de Independencia Española, bajo el reinado de Fernando VII y José I Bonaparte. En Europa fue una época de cambios, debidos al impacto de la Revolución Francesa y la proclamación de Napoleón Bonaparte como Emperador en 1804. Lo que, unido a la crisis interna que vivía España, desencadenó la invasión de los franceses. Para el momento álgido de la obra, se toma el 19 de marzo de 1812, día en el que se promulgaría la primera Constitución Española en las Cortes de Cádiz (Fig. 3). Esta coincidía con en el día de la festividad de San José, por lo que adoptaría el sobrenombre y grito de ¡Viva la Pepa! (Astarloa, 1991, p. 23).

Este devenir histórico se representó con un hilo conductor de tónica romántica; una contienda de amor de dos oficiales, por una chica de etnia gitana, uno español y otro francés, que al mismo tiempo eran contrincantes en la guerra (Eurodelta Music, s. f). Trama que podría tener cierta influencia de películas del cine español: *La venta de Vargas* (1958), dirigida por Enrique Cahen Salaberry y protagonizada por Lola Flores; o *Lola la piconera* (1951) con Luis Lucía de director y Juanita Reina de protagonista.

¹⁰ Manolo Carrasco (01/12/2019; 18/06/2020).



Figura 3. Escena del espectáculo músico-teatral *1812 Vive la Pepa*, Gran Teatro Falla, Cádiz, España, 2012. Detalle de la videoproyección, en la pantalla central, *La promulgación de la Constitución de Cádiz* de 1912, obra pictórica del gaditano Salvador Viniegra.

Copyright: https://www.facebook.com/manolocarrascoofficial/?tn-str=k*f.

El nacimiento de la Constitución se plasma con diferentes piezas musicales, creadas para la ocasión, recopiladas en un disco con el mismo título de la obra. Se presentaban, con él al piano, la guitarra, el violín, la percusión, el canto y las palmas (Eurodelta Music, s. f). A la par, eran acompañadas por coreografías, en las que se producían la unión del baile flamenco con la danza contemporánea. Estas se asociaban respectivamente con los bailaores-bailaoras¹¹, que representaban el bando español, y los bailarines, el francés –pertenecientes al cuerpo de baile de Cádiz, el Ballet Nacional de España y la Compañía Andaluza de Danza–¹². Sin dejar de lado, la participación de los jinetes y los caballos de la Real Escuela Andaluza, en aquellos lugares que era posible. Las batallas fueron encarnadas por especialistas, que realizan las de Bailén, quienes utilizan para el vestuario réplicas de época exactas de los uniformes militares franceses y españoles¹³.

En lo que compete a utilización del vídeo como recurso escenográfico, se puede afirmar que, en este lugar tiene un valor protagonista. La realización de este se dio de la mano de

¹¹ Según la Real Academia Española (RAE): perteneciente a la palabra bailador, se denomina a los bailarines profesionales que efectúan bailes populares de España, especialmente andaluces. Pues, el bailaor/a designa a aquellos que en un espectáculo lo hacen expresamente con música flamenca, aunque, conozcan otras disciplinas.

¹² Manolo Carrasco (18/06/2020).

¹³ Manolo Carrasco (01/12/2019).

la especialista en medios audiovisuales María Encarnación Revuelta Astorga mediante encargo por parte del artista¹⁴. Se dispusieron tres proyectores y tres pantallas de grandes dimensiones –10 m x 10 m– (Fig. 4), las cuales, cubrían todo el escenario, desde el frente hasta los laterales, estando presentes durante las 2 horas que duraba el espectáculo¹⁵. La escena se componía en una caja negra, color con el que el artista Richard Serra resalta que se evita cualquier connotación de ilusionismo para destacar la obra en sí (Valverde, 2018b, p. 12). Por tanto, las miradas de los espectadores participaban al construir el sentido de esta, con asociaciones cognitivas, que surgían de la intertextualidad que se daba de los cuerpos, la música y los vídeos. Según la clasificación de Iglesias (2008), estaríamos ante una obra en la que prima el dinamismo de las imágenes en movimiento a través de su videoproyección generada mediante foco-imagen. Este se daría sobre pantallas de retroproyección traslúcidas de color blanco¹⁶. De manera que, se permitía un ángulo de visión de 180° con una luz ambiente no muy elevada, quedando el proyector fuera del campo visible del público (Iglesias, 2008, p. 27).



Figura. 4. Escena del espectáculo músico-teatral *1812 Vive la Pepa*, Gran Teatro Falla, Cádiz, España, 2012. Detalle de las tres pantallas, en la proyección *Agustina de Aragón* de 2012, obra de Augusto Ferrer-Dalmau. Captura de pantalla.

Copyright: <https://www.youtube.com/watch?v=0usxqoSvq84>.

A la hora de aplicar el videoarte, se ha de tener presente que los artistas pueden desarrollar su creatividad al tomar diversas fuentes de inspiración:

Desde el uso de técnicas cinematográficas, fotogramas de *films*, voz en *off*, la televisión, documentos de prensa o de carácter histórico, clips de vídeo, entrevistas, obras pictóricas, piezas musicales; mientras, otras veces, se usan materiales de creación propia o se superponen ambas (Valverde, 2018a, pp. 43 y 44).

Tuvo predilección por imágenes de elementos naturales como el fuego, la propia ciudad de Cádiz, documentos escritos, pintores españoles y franceses. Se ha de hacer hincapié, en la figura de Goya con el retrato de *Fernando VII*, *La lucha con los mamelucos* o *El 2 de mayo de 1808*, *El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos de la montaña del*

¹⁴ Manolo Carrasco (25/05/2020).

¹⁵ Manolo Carrasco (01/12/2019). María Encarnación Revuelta (comunicación personal, 21/06/2020).

¹⁶ Revuelta (21-06-2020).

Príncipe Pío de 1814 (Fig. 5). A parte de algunas de la serie *Desastres de la guerra*, con las obras *Con razón o sin ella*, *Yo mismo*; las cuales fueron tratadas con un *software* con el que parecía que se dibujaban en directo en pantalla (Carrasco, 2013 y 2016)¹⁷.

La invasión de España se muestra con obras del artista contemporáneo, Augusto Ferrer-Dalmau (Barcelona, 1964), conocido con el pseudónimo de *El pintor de batallas* (Fig. 4), de las ciudades de Bailén, Vitoria, Ciudad Rodrigo¹⁸. Enlazadas con imágenes del pintor de la corte napoleónica, Jacques-Louis David, en las que se ve *La Coronación de Napoleón* o *Le Sacre* de 1806-1807.

Con el tratamiento que se hace de las imágenes para ilustrar el asedio de Cádiz y la Constitución, en relación a su estructura, se podría decir que se vislumbra la variante videoartística de vídeo-documento. Se manejan una serie de imágenes acompañadas por música o sonido, sin estar necesariamente editadas algunas de ellas, que sirven para mostrar un hecho o circunstancia (García, 2012, p. 103).

“Ya que, la obra de videoarte [...] es un lenguaje sugerente e inspirador que usa el artista –pudiendo ser abstracto o no y consiguiendo mezclar distintos procesos visuales, como las imágenes directas capturadas de la realidad vivencial conjugadas con las de animación digital– para formular sus conceptos, reflexiones o planteamientos creativos” (Martínez, 2010, p. 48).



Figura. 5. Escena del espectáculo músico-teatral *1812 Vive la Pepa*, Gran Teatro Falla, Cádiz, España, 2012. Detalle de la videoproyección *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos* de 1814, obra pictórica de Goya. Copyright: https://www.facebook.com/manolocarrascoofficial/?tn-str=k*F.

¹⁷ Manolo Carrasco (01/12/2019). “Para los efectos visuales y animación: *Adobe After Effects*. Para el tratamiento de las imágenes: *Photoshop*. Para le edición de vídeo: *Final Cut*”, *Revuelta* (21/06/2020).

¹⁸ Manolo Carrasco (01/12/2019).

Teniendo en cuenta de nuevo la clasificación realizada por Iglesias (2008) para el análisis de las imágenes en escena:

La obra tiene carácter de registro con las grabaciones de vídeo (veleros) y el uso de fotografías (pinturas y lugares de Cádiz); junto a aquellas que se generaron para crear efectos visuales y la videoanimación, e incluso elementos textuales con muestras de la Constitución. Las imágenes son de una procedencia mixta, al yuxtaponerse distintos procedimientos; y con el uso de la pantalla partida, a veces, se muestran distintas entre las laterales y la central. Son transparentes al tener una procedencia auténtica, ya que la mayoría interactúan con la escena. De modo que, se aprecia la originalidad al ser un material audiovisual creado expresamente para la obra, aunque se cojan imágenes preexistentes sirviendo de carácter documental. Estando además el sonido directamente relacionado con las imágenes al ser cronometrado cada tema para que coincidieran¹⁹.

348

Claramente, en esa expansión de la creatividad, se podría decir que, con este musical, se encuentra un nuevo *Gesamtkunstwerk* del teatro contemporáneo. Término que acuñó el compositor alemán Richard Wagner en 1889, para designar a una única obra que incorpora todas las artes, visual, verbal o auditiva, espacio-temporal (Kuspit, 2006, pp. 35 y 85).

5. Conclusiones

No será hasta el siglo XX, en los años ochenta y noventa, cuando se generalice el uso del vídeo en las representaciones teatrales. Con la presente investigación, se corrobora la escasez de estudios que hacen referencia directa al videoarte en los recursos escenográficos del teatro contemporáneo. En su lugar, se emplean vídeo, audiovisual, videoproyección, vídeo experimental, vídeo mapping, vídeo animación. Se han podido identificar diferentes clasificaciones, con respecto a su uso: la distinción de los vídeos contextualizadores de los protagónicos; el vídeo registro o documento, del que es elemento de la dramaturgia; las llevadas a cabo por Hans-Thies Lehman, Oleg Zințov y Pablo Iglesias Simón.

A pesar de las controversias, se afirma la existencia de la dualidad, del cuerpo y los audiovisuales, base que desencadenará en nuevas propuestas narrativo-estéticas donde la mirada del espectador terminará la propia obra. Esto se ve en la figura del artista internacional Manolo Carrasco y la expansión conceptual que han tenido sus obras. En las que, los espectadores pueden asistir a un nuevo *Gesamtkunstwerk* wagneriano contemporáneo, en el que se produce la unión de danza, música, audiovisuales, videoarte, arte ecuestre. Lo cual tendrá su máximo apogeo en el musical *1812 Vive la Pepa*, sin obviar, los enormes costes que supuso su producción. Al ahondar en este tipo de actuaciones, se pretende concienciar de la labor que llevan tras de sí estos trabajos multidisciplinares. Para ratificar cómo los audiovisuales en general y el videoarte han salido de las salas de exposiciones, museos o plataformas de internet, para incurrir en la escenografía teatral contemporánea.

¹⁹ Revuelta (21/06/2020).

6. Agradecimientos

Agradecer a Manolo Carrasco su colaboración al presente estudio por la entrevista concedida y el permiso para la utilización de las imágenes. También a María Encarnación Revuelta Astorga por la información proporcionada a través de un cuestionario. Y a D. Juan Francisco Cerón, director de la tesis por todo su apoyo.

Referencias bibliográficas

- Alonso, R. (2016). Entre documento y espectáculo. El videoarte contemporáneo, *Territorio teatral. Revista digital*, número 13 dossier 2. Teatro, arte y tecnología. [20 de junio de 2020]. Recuperado de <http://territorioteatral.org.ar/numero/13/dossiers/entre-documento-y-espectaculo-el-videoarte-contemporaneo-rodrigo-alonso>.
- Astarloa, F. (1991). La constitución de 1812. *Cuadernos de la Facultad de Derecho*, 17, 19-46.
- Baigorri, L. (1997). *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona, España: Edicions Universitat.
- Baigorri, L. (2004). *Vídeo Primera Etapa. El Vídeo en el contexto social de los años 60.70*. Madrid, España: Brumaria.
- Bonet, E. (1995). *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. (Exposición 11-10/04-11-1995). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Carrasco, M (s. f). Página oficial de Facebook. [17 de julio de 2019] Recuperado de https://www.facebook.com/pg/manolocarrascoofficial/about/?ref=page_internal.
- Carrasco, M (s. f). Página oficial del artista. [17 de julio de 2019] Recuperado de <http://manolocarrasco.com.es>.

- Conde, J., y Cristancho, J. (2017). Teatro cinema: espacio animado, narración gráfica y puesta en escena de la obra historia de amor. *Con A de animación*, 0 (7), 126-143. DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2017.7302>.
- Cornago, Ó. (2008). O corpo invisível: teatro e tecnologias da imagen. *Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2 (11), 177-189. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102112008177>.
- Cubillo, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos, revista electrónica de historia*, 14 (2), 169-179. [10 de junio de 2020]. URL: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/index>.
- Eurodelta Music, S. A (s. f). Dossier: Manolo Carrasco. Musical 1812. [17-06-2019] Recuperado de: <http://manolocarrasco.com.es/wp-content/uploads/2015/09/1812-Vive-la-Pepa.pdf>.
- García, Á. (2012). *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de educación artística desde una perspectiva a/r/t/ográfica* [Tesis doctoral] Universidad de Granada: España. [24 de abril de 2017]. Recuperado de: <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/wp-content/uploads/2015/11/Garcia-Roldan.compressed.pdf>.
- Gómez, A. (2011). La mediatización de la realidad en la obra teatral colombiana “El deber de Fenster”. *Entornos*, (24), 303-307.
- González, A. (2016). El vídeo como herramienta de trabajo para la compañía mala voadora. En Hernández, R.; Rivera, G.; Cuba, S.; y Pérez, D. (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*, Vigo, España: MACC- Grupo de investigación ELICIN, 265-274.
- Guarinos, V. (2003). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. En: Utrera, R. (ed.). *Televisión, Teatro y Cine*, Cuadernos de Eihceroa, 2, 61-77.
- Iglesias, P. (2008). Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena, *Acotaciones*, 20, 47-82.
- Junta de Andalucía (2018). Carrasco Tubio, Manuel (Cádiz, 1971). [14 de julio de 2019]. Recuperado de: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositor.html?slug=manuel-carrasco-tubio>.
- Kacprzak, K. (2016). Relaciones entre las técnicas audiovisuales y el teatro en las obras de la Fura dels Baus y de Krystian Lupa. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 11 (23), 202-216. DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n23.2499>.
- Kuspit, D. (2006). *Arte digital y videoarte. Trasgrediendo los límites de la representación*. Traducción de Marta Caro. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes-Ediciones Pensamiento.
- Lozano, E. (2014). La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio. En Echevarría, O. (Dir.) *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (50), 47-61.
- Martínez, A. (2010). El videoarte como nuevo agente didáctico del diseño contemporáneo o los adiestramientos de trasposición entre irrealidades y

- realidades. En Echevarría, O. (Dir.) *I Congreso latinoamericano de enseñanza en diseño*. Facultad de diseño y comunicación. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo, pp. 48-50.
- Motta, L. (2011). Lenguajes experimentales de la representación plástica a través de las nuevas tecnologías. *Praxis Pedagógica*, 11 (12), 50-57. DOI: <https://doi.org/10.26620/uniminuto.praxis.11.12.2011.50-57>.
- Noguera, P. (2008). *Conservación y restauración de videoarte* [Tesis de TFM]. Departamento de conservación y restauración de bienes culturales, Universidad Politécnica de Bienes Culturales, Valencia: España. [1 de mayo de 2016]. Recuperado de: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13477/TesinaMaster_PedroNoguera.pdf.
- Pérez, J. (1991). *El arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Barcelona, España: RTVE/Serbal.
- Sansone, V. (2017). Nuevas formas de llevar una ópera al teatro. Un caso de estudio. La flauta mágica de la compañía 1927 y de Kosky: animación 2d, nuevas tecnologías digitales y estilo vintage. *Con A de animación*, 0 (7), 108-125. DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2017.7301>.
- Tipa, V. (2016). Impactul imaginilor audiovizuale asupra structurii teatrului modern. *ARTA*, XXV (2), 72-78.
- Trecca, S. (2010). El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España. *UNED, Revista Signa*, 19, 13-34.
- Valverde, I. (2018a). *Acercamiento al videoarte dentro del currículo de historia del arte y percepción del alumnado*. [Trabajo Final del Máster en Formación del profesorado de educación secundaria obligatoria y bachillerato, formación profesional, enseñanzas de idiomas y enseñanzas artísticas. Inédito]. Facultad de Educación, Universidad de Murcia: España.
- Valverde, I. (2018b). *Videoarte en la Región de Murcia 1990-2016*. [Trabajo Final del Máster en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural. Inédito]. Facultad de Letras, Universidad de Murcia: España.
- Valverde, I. (2019). Aproximación al vídeo mapping, sus posibilidades como expresión creativa y aplicación en el contexto educativo. En Sierra, J. y Lanvín de la Cavada, J. (eds.). *Redes sociales, tecnologías digitales y narrativas interactivas en la sociedad de la información*. Madrid, España: McGraw-Hill, 355-364.

VIDEOGRAFÍA

- Carrasco, M. (2013). Manolo Carrasco -1812 Vive la Pepa- Vídeo promocional. [17 de julio de 2019]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=p4b0WiMm_rY.
- Carrasco, M. (2016). Manolo Carrasco -1812 Vive la Pepa- 03 Invasión. [17 de julio de 2019]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=UNporfKG_aA.