

CONDICIONANTES DE LA GRABACIÓN AUDIOVISUAL DE ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS ESCÉNICOS

FACTORS IN THE AUDIOVISUAL RECORDING OF PERFORMING ARTS SHOWS

Carlos LINARES ÁVILA

Universidad de Granada

linarescla@ugr.es

Resumen: El cuerpo y su desenvolvimiento espacio-temporal constituyen la materia fundamental de la representación artística escénica y, por tanto, también de su registro audiovisual. Con un enfoque comparatista y semiótico, tanto de la escena como de su traducción intersemiótica al medio audiovisual, se aborda este ámbito de las relaciones entre dicho medio y la escena. La grabación de los espectáculos se considera un proceso de re-enunciación de la escena a través de los códigos propios de la imagen audiovisual. Bajo esta premisa y teniendo en cuenta la teoría teatral se estudian el cuerpo y el espacio-tiempo como conceptos centrales. Asimismo, se atiende la cuestión de la mirada para entender la relación entre el proceso de recepción del espectador escénico y audiovisual. Como resultado se obtienen una serie de condicionantes derivados de la relación entre la escena y el medio audiovisual que determinan específicamente la grabación de espectáculos escénicos.

Palabras clave: Escena. Audiovisual. Teatro. Espectáculo. Grabación.

Abstract: The body and its spatial-temporal development constitute the fundamental material of the artistic representation on stage and, therefore, of its audio-visual recording. The links between the audio-visual medium and the performing arts are approached here using the framework of comparative studies and semiotics. The recording of theatrical performances is considered a process of re-enunciation of the stage through the codes of the audio-visual image. Considering this and the theory on theatre, the body and space-time are studied as central concepts. Likewise, the question of the view is addressed as essential to understand the links between the reception process of the stage spectator and the audio-visual. As a result, a series of conditioning factors derived from the relationship between stage and audio-visual language are obtained, which specifically determine the recording of stage shows.

Keywords: Scene. Audiovisual. Theatre. Performance. Recording.

1. INTRODUCCIÓN

La grabación audiovisual de espectáculos artístico-escénicos concebidos para su ejecución en vivo es una materia apenas investigada académicamente. La presente aportación se sitúa en dicho ámbito de estudio y se centra en el cuerpo humano y su naturaleza espacio-temporal en cuanto condicionantes de la grabación de dichos espectáculos. Esto es así porque la corporalidad de las personas actuantes o receptoras es imprescindible y determinante en este tipo de espectáculos objeto de grabación, como son el teatro, la ópera, la danza, la performance o el circo. Se toma aquí, no obstante, el teatro como eje de la reflexión porque en su forma más lata es exponente del máximo de potencialidades del cuerpo en el espacio-tiempo de la escena. Se estudia, así, la interacción de las facultades corporales en el espacio y tiempo escénicos como objeto de la mirada y audición de la cámara¹.

La idea principal en la que se sustenta la investigación es que la grabación de estos espectáculos se inscribe en el despliegue de una doble enunciación compuesta por la representación y por la grabación de esta, pues la grabación constituye un acto comunicativo con un lenguaje propio en relación directa con la representación escénica. De este modo, al grabar la representación se está haciendo inevitablemente un acto de interpretación que, aunque no afecte a la constitución del espectáculo, va a afectar a la percepción que el espectador de la videograbación tenga de él. Por lo tanto, si el cuerpo y su desenvolvimiento espacio temporal es la materia fundamental de la representación escénica, también lo será para su registro audiovisual.

Para estudiar las videograbaciones bajo este enfoque resulta de gran interés trabajar con herramientas teóricas que permitan comprender los procesos de significación dados, en especial la teoría y metodología semiótica, tanto de la corporalidad como del discurso escénico, así como de su traducción intersemiótica a la imagen audiovisual. Son muchos los autores que dan cuenta de la idoneidad del estudio semiológico para la representación teatral y escénica en general (Ubersfeld, 1997; Pavis, 1998; Bobes Naves, 2004). Aunque la grabación siga la premisa de interferir lo menos posible con su aportación re-enunciadora del espectáculo, la interferencia es inevitable, y comprender su alcance solo es posible mediante el conocimiento de la dimensión semiótica de la escena, así como de su grabación.

Así, el objeto de la investigación es la representación audiovisual de la centralidad del cuerpo escénico, planteando como hipótesis algunos de los condicionantes para dicha representación. Partimos de la teoría de la centralidad del cuerpo en el espectáculo teatral

¹ La grabación de espectáculos artísticos es una actividad en general poco estudiada en el ámbito académico, más volcado en las relaciones entre las artes escénicas y el arte cinematográfico, o en el audiovisual como herramienta creativa en la escena. Sin embargo, la grabación de espectáculos artísticos tiene un interés indiscutible para la salvaguarda del patrimonio escénico, docencia e investigación, así como para el funcionamiento de la industria cultural.

para ir ensanchando la reflexión de manera comparativa. Los espectáculos delimitados por el campo de estudio tienen las siguientes características: comparten un designio artístico-estético, dejando fuera, entre otros, los espectáculos deportivos; en segundo lugar, presentan un espacio acotado; y, por último, son espectáculos concebidos para su representación en vivo, dejando de lado las representaciones que se llevan a cabo únicamente con fines de filmación y/o grabación como ocurre con la televisión o el cine. De este modo, quedan fuera de la investigación programas televisivos como *Estudio 1* de RTVE, al igual que obras cinematográficas que reproduzcan espectáculos teatrales². Asimismo, el teatro en relación con las nuevas tecnologías y, en especial, con los medios audiovisuales en la época digital, ha sido estudiado por el equipo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), e incluye importantes sugerencias para lo que se plantea en el presente estudio, aunque no abordan directamente la cuestión. Muestra de ello son los artículos panorámicos de Romera Castillo (2008) y de Trecca (2010) sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías.

Este estudio se divide en tres partes diferenciadas aunque necesariamente interrelacionadas: en primer lugar, se enmarca la grabación de espectáculos artísticos dentro de la traducción intersemiótica y se trata el proceso de re-enunciación; en segundo lugar, se atiende al cuerpo como sustancia fundamental tanto de la representación como de la grabación, así como su desenvolvimiento en el espacio-tiempo escénico; por último, se plantea la mirada como proceso de recepción del espectador y como acto de registro de la cámara.

2. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y LA GRABACIÓN COMO RE-ENUNCIACIÓN

2.1. Traducción intersemiótica y adaptación

El registro audiovisual de espectáculos escénicos constituye un proceso de traducción desde el sistema de signos escénico al sistema audiovisual. La traducción intersemiótica³ fue introducida por Jakobson (1959) para referir trasvases textuales de diferente índole. Este enfoque parte también de la teoría glosemática de Hjelmslev (1971) y las ideas sobre las trasposiciones de las lenguas naturales de Greimas (1987). Estos tres autores conforman la base sobre la que posteriormente se desarrollarán las disquisiciones teóricas sobre la traducción intersemiótica, así como las teorías sobre la adaptación.

² El programa de RTVE *Estudio 1*, emitido entre 1965 y 1984, es un claro ejemplo de grabación y/o emisión de teatro concebida de raíz como un producto audiovisual (Rodríguez, 2014) (Bernad, 2017). Por otro lado, las relaciones entre cine y teatro han sido ampliamente estudiadas en el ámbito académico nacional, con especial relevancia de las aportaciones sobre la cuestión de Romera Castillo (2002) y Romera Castillo, ed. (2008).

³ Pese a las críticas al concepto de traducción intersemiótica por sus cada vez más claras dificultades para atender el fenómeno que ocupa, se ha optado por su utilización ante la falta de consenso sobre una alternativa (Morales Zea, 2022: 605).

Cabe destacar el trabajo de Morales Zea (2022), que lleva a cabo una clarificadora exposición del estado de la cuestión en el que se enmarca esta investigación. Más adelante en este recorrido, la traducción cobra interés para los estudios filmicos y literarios, principalmente narratológicos, con las ideas de Chatman (1978) sobre la independencia medial de las estructuras narrativas como punta de lanza. Con respecto a la teoría literaria, Kristeva (1997) introduce el término de intertextualidad a partir del dialogismo bajtiniano y abre la puerta a otras aportaciones sobre la cuestión por parte de Genette (1989), Barthes (2011) y Eco (1984). En el ámbito específico de la teoría cinematográfica, Metz (1973) desarrolla estudios semiológicos de películas teniendo en cuenta las características propias del lenguaje cinematográfico.

En una segunda etapa, se sitúan las teorías propias de la adaptación a partir del denominado Debate de Bolonia, que tuvo lugar entre 1997 y 1999. El debate dio impulso al estudio de la traducción como “una línea de investigación necesaria y constante que involucra a la semiótica, la lingüística, el análisis literario, y los estudios sobre las diferentes artes” (Morales Zea, 2022: 600). En esta etapa destacan las aportaciones de Torop (2002) (2020), quien trabaja a partir de las teorías de Lotman (1998) sobre el concepto de semiosis, y también las aportaciones de Sonesson (2019) desde la semiótica cognoscitiva.

A finales del siglo XX y principios del XXI, las teorías de la adaptación se han deshecho de algunas ideas que habían estado muy presentes como la jerarquización de las obras, que otorga más valor a la obra de origen, y el concepto de fidelidad utilizado como elemento valorativo (Sánchez Noriega, 2001: 67-69). Asimismo, en el debate terminológico se introducen conceptos como “transducción” (Dolezel, 2002) o el concepto de origen baziniano de “reescritura” (Pérez Bowie, 2010: 21-27), se introducen también nuevas propuestas de análisis intersemiótico como la planteada por Zavala (2009) (2019) y nuevos enfoques desde los *Media Studies*⁴. A este respecto destaca el trabajo sobre adaptación y transmedialidad de Sánchez-Mesa y Rosendo (2019), en el que se defiende un concepto amplio y flexible de adaptación, así como los trabajos sobre transmedia, transmedialización y demediación de Sánchez-Mesa y Baetens (2017) y Baetens y Sánchez-Mesa (2019) (2020).

2.2. La grabación como re-enunciación del espectáculo

La grabación del espectáculo constituye un trasvase al medio audiovisual desde la escena. Se trata de un proceso de traducción intersemiótica con unas características específicas derivadas de una intención, técnica y sentido que tiene como objetivo registrar audiovisualmente lo que sucede en la escena. Por este motivo, en lugar de manejar conceptos como adaptación, transducción o reescritura, se hace más adecuado atender el

⁴ Los estudios de medios cobran relevancia en tanto que el entorno de los textos es discursivo y mediático. Así, es posible asegurar que “cualquier texto de la cultura contemporánea se rige tanto por el parámetro discursivo como por el mediático” (Torop, 2002: 3).

proceso de traducción a través de la noción de enunciación (Greimas y Courtés, 1982: 146).

El espectáculo es un acto semiótico, en buena medida comunicativo y, como tal, se produce entre un emisor y un receptor. El espectáculo es “todo aquello que se ofrece a la mirada [...] se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de las artes de la representación” (Pavis, 1984: 179). Así, el espectáculo entendido bajo esta definición debe darse, igual que toda acción humana, como una actuación en un espacio y un tiempo determinados. En teatro, danza, ópera, circo o performance, el espacio de la representación se delimita necesariamente en la diferencia entre el espacio del emisor y el espacio del receptor, en otras palabras, entre el que mira y la entidad de lo mirado (Pavis, 1998: 171).

La grabación del espectáculo introduce una mirada a través del ojo de una o varias cámaras, pasando a ser emisora en otro proceso comunicativo subsidiario pero distinto, cuando dicha grabación sea consumida por el espectador audiovisual. La cámara es intermediaria entre el espectáculo y el espectador audiovisual, por lo que necesariamente tendrá que situarse, en la división público-escena, en el espacio de quien observa.

En el espectáculo, el cuerpo es materia significativa y a la vez el propio emisor de la misma, su propio enunciador (Ubersfeld, 1998). Es el único interviniente escénico que posee la doble condición de enunciador del espectáculo y enunciado. Si la grabación es imagen del acto enunciativo del cuerpo, por captar la imagen lo que hace el cuerpo, el resultado obtenido es una enunciación que representa otra enunciación. Es decir, la enunciación de la cámara recoge la enunciación del actor, por lo que se trata de un proceso de re-enunciación.

Tal y como explica Pérez Bowie (2007) a través de las ideas de Helbo (1997), mientras que en el teatro se da una doble enunciación de lo representado y el acto de representación, en el arte cinematográfico “la tendencia general es borrar o desdibujar la presencia del enunciador” (Pérez Bowie, 2007: 24). Es decir, en el teatro la diferencia entre lo físico y lo figurado, entre lo “real” y lo “ficticio”, sea hace patente, y su relación genera una tensión dramática propia de lo espectacular. Mientras que el cine, que es una enunciación sobre la pantalla plana y, por lo tanto, debería dar menos sensación de realismo, consigue desdibujar el límite entre lo “real” y lo “ficcional”.

La grabación del espectáculo participa de una situación paradójica, en la que se registra la doble enunciación propia del espectáculo sobre la pantalla plana. Mediante el lenguaje audiovisual se pierde, así, el carácter espectacular, pero al registrar la representación no es posible desdibujar, como sí hace el arte cinematográfico, el límite entre lo “real” y lo “ficcional”. Por este motivo, las posibilidades expresivas de la grabación de espectáculos quedan condicionadas de forma singular, situándose a medio camino entre ambos medios.

3. CUERPO Y ESPACIO-TIEMPO ESCÉNICOS Y LOS CONDICIONANTES DE SU GRABACIÓN

3.1. Cuerpo escénico

El cuerpo es la sustancia principal del espectáculo, y, por tanto, también lo será para su grabación. Conlleva y genera una dimensión espacio-temporal y, entendido en sentido amplio, es el elemento consustancial de las artes escénicas hasta el punto en que “es posible prescindir de todos los elementos de la representación, excepto del comediante” (Ubersfeld, 1997: 169). Asimismo, el cuerpo soporta los códigos visuales y auditivos que le son propios a la corporalidad: el movimiento, el gesto, la mímica, la palabra y oralidad, maquillaje, peinado y vestido (Kowzan, 1997).

El cuerpo escénico más común es el cuerpo humano. De este modo, la reflexión sobre el cuerpo del actor es fundamental en el estudio del teatro: Stanislavski (2019, 2011), Grotowski (2008), Brecht (2004) y demás directores y dramaturgos destacados del siglo XX, todos ellos, desde su enfoque particular, han atendido esta cuestión (Berenguer, 1989). Pensar el teatro es pensar el cuerpo humano, tal y como sucede también con la danza, la ópera, el circo o la performance. Cualquier espacio vacío es susceptible de llamarse escenario: “un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 2019: 21). Sin embargo, debido a la centralidad del texto en la puesta en escena, no será hasta finales del siglo XIX cuando comience a llevarse a cabo un proceso de revalorización del cuerpo del actor (Sánchez Montes, 2003: 629). En segundo lugar, el cuerpo puede venir dado por otro ser, antropomórfico o no, que despliegue en escena sus propios signos corporales, por ejemplo, la presencia de un animal o la utilización de una marioneta u otro artefacto que presente su propia corporeidad.

El cuerpo, sin embargo, no produce significado en conjunto o bloque, sino que este se encuentra fragmentado y jerarquizado, por lo que puede dividirse a nivel actoral. Pavis (1998) explica cómo en la tragedia apenas se mueven el tronco y las extremidades, mientras que en el drama psicológico se utilizan sobre todo el rostro y las manos. En su libro sobre el entrenamiento psicofísico del actor, Alfonso Rivera (2017) ahonda en la posibilidad de asociar focos corporales expresivos a distintos aspectos de la personalidad. De este modo, la cabeza manifiesta la razón, el pensamiento, los sueños, las expectativas; en el busto se encuentran la voluntad, los sentimientos y emociones; el tronco nos remite a la acción, el trabajo o el desplazamiento motivado por un deseo.

La fragmentación del cuerpo en escena casi siempre se produce por una separación figurada, y tan solo en algunas ocasiones esta fragmentación resulta literal, por ejemplo, una pierna que asome por una puerta o una cabeza servida sobre una bandeja. Sin embargo, en el lenguaje audiovisual, mostrar solo una parte del cuerpo es algo totalmente normal con la utilización de diferentes tipos de planos. El acercamiento de la cámara constituye uno de los primeros elementos definitorios del lenguaje cinematográfico a

principios del siglo XX (Cousins, 2005: 36-37). Junto a otras aportaciones, el progresivo acercamiento de la cámara hasta el plano detalle fue, paradójicamente, alejando al cine de la mirada teatral y proveyéndolo de su propio lenguaje.

Esto es fundamental a la hora de pensar la grabación de espectáculos artísticos porque explicita una tensión entre la experiencia espectacular y el lenguaje audiovisual. La cualidad de la cámara de fragmentar el cuerpo del actor constituye un direccionamiento total de la mirada del espectador audiovisual. De este modo, es posible potenciar significados propios de cada parte del cuerpo con mayor precisión. Un pequeño gesto de la mano, una lágrima que cae por el rostro, son elementos difíciles de percibir en una representación escénica y que sí pueden ser seleccionados por la cámara. Al tratarse de elementos difíciles de percibir, una puesta en escena nunca va a depender de este tipo de detalles en su dispositivo artístico, por lo que destacarlos en la grabación supone un alejamiento del registro de lo escénico y un acercamiento al lenguaje cinematográfico.

La cámara debe atender, así, a la kinésica del cuerpo, destacando o no alguna parte que lleve a cabo movimientos específicos, incluso autónomos, y que pueden ser agentes sobre otras partes del cuerpo u objetos exteriores. También debe poner el cuerpo en relación con otros cuerpos, humanos o no, y con objetos o cuerpos que ocupen una posición objetual. Por último, debe atender a la propia dinámica de los cuerpos íntegros, el propio movimiento de los mismos, sus trayectorias, desplazamientos o velocidad. Por ejemplo, una persona da un bocado a una manzana y la lanza a otra persona, de modo que esta pueda cogerla. Ese cuerpo en movimiento (la primera persona) en relación con el objeto (la manzana) y otro cuerpo (la segunda persona) se relacionan entre sí desplegando una red compleja de significados. Para grabar este momento la persona a cargo de la realización deberá conocer perfectamente la naturaleza de la acción, el alcance de los movimientos, las trayectorias, los tiempos y, una grabación consciente así lo exigirá, el sentido escénico de la acción.

La especificidad en los diferentes tipos de representaciones artísticas viene dada por los modos de significar del cuerpo escénico en el desarrollo espacio temporal de sus acciones y en relación con los demás conjuntos de signos. A muy grandes rasgos, en el circo la acción se vuelca sobre las leyes y resistencias de la física, sobre la biología y la etología animal (Noel, 2008), mientras que en la ópera las facultades físicas y destrezas que se exponen son las del canto. El actor de teatro debe ver su propio cuerpo como un “instrumento con el cual expresar las ideas creadoras en el escenario, debe esforzarse por obtener la completa armonía entre ambos: cuerpo y psicología” (Chejov, 1993: 15). En el teatro físico, por otro lado, se relega el lenguaje verbal a un segundo plano en favor de la corporalidad (Méndez, Roldán y Marín, 2022: 290). Los códigos presentes en la interacción de dos payasos no son los mismos que entre dos personajes de una tragedia clásica. Todo esto condiciona la imagen desde lo más elemental, la altura de un trapecista tiende al plano contrapicado mientras que la mirada desde un palco será picada. Tampoco se grabará igual cuando las acciones estén planificadas al milímetro que en la

improvisación, donde el realizador audiovisual deberá acotar un espectro de posibilidades para que no escape de su mirada algo que no deba hacerlo.

3.2. Espacio-tiempo escénico

La puesta en escena es, en definitiva, una puesta en el espacio de los distintos conjuntos de signos que conforman la representación (Cueto, 2007: 5). Partiendo de esta premisa y de la teoría teatral, es posible discernir varios tipos de espacio que serán expuestos, a continuación, en relación a la grabación audiovisual.

La teoría teatral se ha ocupado de estudiar los espacios de la representación que nos servirán también para su aplicación en otras artes escénicas. A este respecto destacan los trabajos de Ubersfeld (1997) y Pavis (1998) en los que se distingue principalmente entre espacio teatral, espacio escénico y espacio dramático. El espacio teatral es el lugar donde acontece el hecho teatral, donde se encuentran los actores y el público, en oposición a un espacio exterior no teatral. Es el concepto más amplio y menos dado a equívoco, e incluye tanto al espacio escénico como el espacio dramático. Si bien está asociado a la estructura arquitectónica del teatro, en estrecha relación con cada cultura y momento histórico, no tiene por qué tratarse de un edificio. La oposición al espacio no teatral puede establecerse “escenográficamente, por el juego de los actores y por la disposición más o menos espontánea de los espectadores. Los límites serán más borrosos, pero el espacio teatral seguirá siendo topológicamente cerrado y dividido” (Cueto, 2007: 6).

El espacio escénico se define como “el conjunto de los signos provenientes del lugar escénico y que encuentran en él, su lugar” (Ubersfeld, 1997: 65). Está dentro del espacio teatral y en oposición al espacio dramático. Es, en definitiva, la puesta en escena, física y palpable, de la representación. Más allá de ser un espacio fijo o estático, está donde se encuentre el cuerpo del actor, la escenografía, la iluminación y los demás conjuntos de signos (Pavis, 1998: 171).

El espacio dramático es la construcción por parte del espectador de un espacio imaginado o simbólico en el que se desarrollan las acciones de la representación y que sólo es posible a partir de los elementos físicos de la escena.

El espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos (Pavis, 1998: 170).

Aunque resulte más evidente en las representaciones con una mayor presencia de la fábula, siempre se genera un espacio dramático en la medida en que siempre existe un elemento mínimo de narración (Linares, 2020: 275). Abuín (2007) y Cueto (2007) matizan a su vez la diferencia entre espacio dramático y espacio diegético, siendo este último “el conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula” (Abuín, 2007: 20). El espacio dramático sería entonces producto de la tensión entre el espacio escénico, físico

y real de la representación, y el espacio diegético, que sería “el espacio del mundo ficcional generado por el texto, independientemente de su modo de representación en el discurso, el modo dramático, y de su realización en una puesta en escena concreta” (Cueto, 2007: 8). Al igual que ocurre con el espacio, los espectáculos contienen un plano temporal escénico, físico y “real”, y un plano temporal dramático que se construye a partir de los elementos escénicos (García Barrientos, 2004: 50).

Para grabar un espectáculo artístico, debemos atender en primer lugar al espacio donde tiene lugar la actuación, es decir, al espacio teatral. La arquitectura del edificio, plaza, carpa o cualquier otro lugar es un elemento de gran interés en relación con el espectáculo y habrá que considerar si tiene sentido dentro de la grabación. El espacio teatral deposita siempre en el espectador una idea preconcebida de lo que va a ver, en una relación que podría ser también de oposición o contraste. La grabación que incluya la fachada monumental de un teatro, que muestre la carpa clásica de un circo o cómo el lugar se confunde con edificios vecinos, preparará al espectador audiovisual para asistir a un determinado espectáculo. Asimismo, conocer la arquitectura interior es esencial para llevar a cabo la grabación. Hay espacios que plantean en su construcción o distribución puntos para la colocación de trípodes, cámaras o micrófonos, y otros espacios en los que resulta más complicado por diversos motivos⁵.

En segundo lugar, conocer la distribución del espacio escénico es necesario para planificar la realización de un espectáculo, saber dónde se situará la acción, el cuerpo y los elementos escenográficos del espectáculo. Cueto (2007) explica los diferentes tipos de configuración escénica y la disposición de los espectadores con respecto a la escena. Cuando el espectador se sitúa en frente de la escena hablaremos de ámbito en T, el más común y extendido en las representaciones de teatro, danza y ópera; si el espectador rodea total o parcialmente el escenario será un ámbito en O o en U, propio de los espectáculos de circo; con los espectadores en el centro se trataría del ámbito en X. En esencia “podemos combinar tres criterios descriptivos: la distinción entre escenas abiertas y cerradas, la distinción entre disposición axial y disposición radial y la distinción entre ámbitos escénicos únicos (indivisos) y ámbitos múltiples (o divididos)” (Cueto, 2007: 7).

Con respecto al espacio dramático, la grabación del espectáculo tiene una capacidad limitada para intervenir en su construcción, ya que el espectador audiovisual escucha y ve a través de la cámara los conjuntos de signos que se despliegan en el espacio escénico. Es en la selección o exclusión de esos conjuntos de signos donde la mirada de la cámara puede potenciar o dejar en un segundo plano parte del espacio dramático. Por ejemplo, en una grabación en la que se recurra constantemente a primeros planos o que no comience las escenas con un plano general de situación, se le otorga menos presencia a elementos escenográficos que contribuyen a construir el espacio dramático. A este

⁵ El teatro Isabel la Católica de Granada, construido originalmente como cine en 1950, permite en los extremos del palco la cómoda colocación de cámaras. Por otro lado, en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, uno de los más antiguos que se conservan en Europa, donde el espacio es reducido y tendente a lo vertical, resulta muy difícil colocar cámaras laterales sin prescindir de algunas localidades.

respecto, la diferencia fundamental entre la representación y la grabación es que en la primera coexisten el espacio dramático y el espacio escénico en una relación de tensión que se desarrolla en la mente del espectador, por su parte, la grabación elimina lo espectacular y tiende a lo ficcional, por lo que el espectador audiovisual parece situarse ante unos hechos dados más que contruidos (Pérez Bowie, 2007: 25).

El concepto de fuera de campo no existe en la representación escénica, el espacio exterior será siempre sugerido e inaccesible, mientras que en la grabación siempre se podrá mover la cámara y mostrar ese espacio antes fuera de campo. Otra diferencia fundamental es la posibilidad, cuando no se trata de una emisión en directo, de manipular el plano temporal de la grabación mediante montaje. El lenguaje audiovisual cuenta con más recursos para alterar el plano temporal y la cronología de los hechos mostrados.

4. MIRADA, RECEPCIÓN Y REALIZACIÓN

La noción de mirada se entiende en un sentido general de presencialidad, como proceso de percepción del espectáculo. García Barrientos (2007) habla de visión a este respecto, referida a la recepción que lleva a cabo el espectador de la representación escénica. La conexión entre recepción y visión es tal que el acto físico de mirar genera una conexión entre observar y hacer, hasta el punto de que “la misma zona neuronal que se activa cuando observamos una determinada acción es la que se activa cuando realmente la realizamos” (Lorenzini, 2008: 155). Para entender las diferencias entre la recepción del espectáculo y la grabación, resulta necesario atender a la mirada de los espectadores en cada medio y los elementos que la condicionan.

En la grabación de espectáculos la cámara se sitúa siempre en la posición del que mira. Lo que puede parecer una obviedad y es, sin duda, algo intuitivo, da lugar a la problemática más elemental a la hora de grabar un espectáculo: si la mirada de la cámara ocupa el mismo espacio que el espectador, ¿dónde se colocan las cámaras? Una opción es grabar sin público, donde las cámaras puedan colocarse en los puntos privilegiados de visión o incluso donde de otra forma sería imposible, por ejemplo, encima del escenario. La grabación sin público permite la presencia de un montaje multicámara llevado a cabo con una sola cámara, algo imposible sin la posibilidad de parar y retomar la representación. Sin embargo, de esta forma se pierde la reacción del público y la opción de registrar la recepción del espectáculo. Una segunda opción es grabar con público, por lo que las cámaras deberán colocarse donde no molesten a los espectadores y siguiendo unas normas básicas de realización. Esto dependerá, en primer lugar, de la arquitectura del espacio donde se lleve a cabo la representación, pero fundamentalmente del espacio donde desarrolle su actividad el cuerpo escénico.

Mientras que en una representación la mirada se encuentra guiada por el director de escena, que orienta la atención del espectador mediante los distintos conjuntos de signos, la mirada del espectador audiovisual es una mirada sujeta a un mayor control por parte del realizador. Así, la recepción del espectáculo se basa en una serie de imágenes

continuas y una elección del espectador que “construye a partir de ellas un relato verbalizado extrayendo las visiones y asociándolas en una composición, en un montaje que puede ser diferente del fijado por el director de escena” (Pérez Bowie, 2007: 24). En la grabación del espectáculo el espectador “no se enfrenta a un flujo de imágenes en bruto, sino a imágenes ya encuadradas y tratadas sobre la que construye un flujo narrativo articulado sobre procesos cognitivos y reglas diegéticas inducidas” (Pérez Bowie, 2007: 25). En otras palabras, la diferencia fundamental entre la recepción de la representación escénica y la recepción audiovisual está en que la primera es un continuo de imágenes que permiten la construcción de sentido, mientras que en el segundo caso el sentido se genera en la yuxtaposición de imágenes.

García Barrientos (2007) trata la cuestión de la mirada a partir del concepto de distancia, que hace referencia a dos fenómenos: en primer lugar, la distancia entre espacio escénico y ficticio. Se trata del grado de separación entre el espacio físico de la escena y el imaginado de la ficción que se representa en la escena, por ejemplo, decorados icónicos frente a simbólicos. Cuanto mayor distancia haya, menor será la ilusión de realidad y viceversa. En segundo lugar, está la distancia física que separa la escena del espectador, literalmente su posición espacio-temporal en la sala y que delimita el punto de vista. Las dos formas de distancia influyen de forma directa en la mirada del espectador y, por lo tanto, en la recepción del espectáculo.

En el caso del lenguaje audiovisual, la recepción cinematográfica obliga al ojo del espectador a identificarse con el ojo de la cámara, a ocupar su mismo espacio y situarse dentro del mundo ficcional. Por este motivo, el cine ofrece una mayor sensación de realidad incluso sobre la pantalla plana, en otras palabras, la distancia entre el espacio físico y el ficcional es menor que en teatro. Asimismo, la distancia física entre la mirada y lo mirado queda determinado por la utilización de los diferentes planos. La distancia entre el punto de mira y el objeto enfocado se establece, entonces, mediante la realización.

La realización para espectáculos escénicos en vivo da lugar a una primera distinción esencial entre realización monocámara o multicámara. La utilización de una sola cámara será lógicamente más limitada y permite básicamente tres opciones: mantener un plano general que encuadre la totalidad del espacio escénico, llevar a cabo movimientos de cámara sin cortes o editar la grabación con posterioridad, llevando a cabo acercamientos y alejamientos mediante cortes sobre un tiro de cámara único. Las dos primeras opciones conllevan un gran distanciamiento con el mundo ficcional y la tercera opción requiere de medios técnicos suficientes para acercar la imagen en postproducción sin que pierda calidad. Es necesario atender la posibilidad de grabación monocámara porque en la práctica, sobre todo en lo que a documentación teatral se refiere, es la técnica más extendida (Linares, 2022).

La realización multicámara conlleva la utilización de dos cámaras o más y permite una realización en directo o en diferido mediante montaje. Es la realización televisiva propiamente dicha e implica una técnica y un proceso más allá del número de cámaras que se utilicen. Los referentes más conocidos a este respecto son los manuales de

Millerson (1991) y Barroso (1996) que aún hoy día mantienen su plena vigencia. Resulta más común el estudio de la realización de espectáculos deportivos, donde se sitúan Owens (2012) y Montín (2021), que los trabajos sobre realización de espectáculos artísticos como los de Panea (2020), Pérez-Rufi y Valverde-Maestre (2020) o Laufer y Áblad (2020) dedicados a la música.

Resulta de especial interés el trabajo de Gómez-Pérez y Pérez-Rufi (2022) sobre realización de espectáculos televisivos en directo y que plantea un modelo de análisis formal audiovisual extrapolable a la grabación de otro tipo de espectáculos. El modelo parte de la división en planos “para observar las cuestiones relacionadas con su articulación formal, como la preferencia en las escalas de los encuadres siguiendo la tradición europea de tipos de planos” (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022: 242). También se atiende a la anulación de la cámara y sus movimientos, la media de duración del plano y la percepción subjetiva del ritmo.

Es necesario considerar también el papel de la grabación sonora. Basta pensar, por ejemplo, que mientras el espectador ve y oye desde un mismo punto procesando una espacialidad audiovisual múltiple, la grabación por su parte integra esa multiplicidad en un solo canal visual y sonoro. De este modo, el modelo de análisis propuesto en combinación con el estudio de la puesta en escena abre una puerta al análisis de grabaciones específicas de obras teatrales, operísticas, de danza, circo o performance.

5. CONCLUSIONES

La grabación de espectáculos artísticos escénicos es una actividad de gran interés teórico dentro del campo de las relaciones entre el audiovisual y la escena. En esta investigación se han abordado los condicionantes de su registro audiovisual a través de los conceptos de cuerpo y espacio-tiempo. Para ello, se ha estudiado la grabación como proceso de re-enunciación, con el cuerpo escénico y su desenvolvimiento espacio-temporal como eje central. Se atiende también la mirada y el proceso de recepción tanto del espectáculo como de la imagen audiovisual. Todo ello desde un enfoque comparativista y con la semiótica, del discurso escénico y de su traducción intersemiótica a la imagen audiovisual como principal fundamento.

Dentro del campo de estudio de la traducción intersemiótica se sitúa la grabación de espectáculos artísticos como un trasvase de un sistema de signos a otro. Se reservan conceptos como adaptación, reescritura o transducción en pos de la utilización del concepto de re-enunciación por las características específicas del proceso de trasvase semiótico que conlleva la grabación de la escena. El cuerpo escénico se comporta como enunciado y enunciador al mismo tiempo. La cámara capta la enunciación del cuerpo, dando como resultado la enunciación de una enunciación, por lo que se concluye que el registro audiovisual de espectáculos artísticos escénicos es un acto de re-enunciación.

El cuerpo es la materia básica del espectáculo escénico que se desarrolla sobre la base de un plano espacio-temporal y, por lo tanto, el cuerpo también será la materia básica en

el registro audiovisual del espectáculo. La forma en que genera significados es fragmentaria, pudiéndose asociar distintas partes del cuerpo a distintos registros dramáticos e incluso a niveles psicológicos diferenciados. A la hora de grabar un espectáculo hay que atender a la capacidad de la cámara para fragmentar el cuerpo y potenciar ciertas partes de este, así como gestos y detalles que no son fáciles de percibir en un espectáculo. El acercamiento al cuerpo por parte de la cámara supone un alejamiento del registro de lo espectacular y una aproximación al lenguaje cinematográfico.

El espectáculo artístico, como proceso comunicativo humano, se establece necesariamente en el plano espacio temporal. Cada tipo de espacio, de los comúnmente delimitados por la teoría teatral, tendrá una forma específica de relacionarse con la grabación. En primer lugar, el espacio teatral determinará, según la arquitectura del edificio, distintas posibilidades de desenvolvimiento espacial para el realizador audiovisual. A continuación, el espacio escénico, donde se encuentran los elementos físicos de la representación, será la materia esencial del espectáculo y su inclusión o exclusión en la mirada de la cámara configurará la recepción audiovisual del espectáculo. En último lugar, el espacio dramático surge de la tensión entre lo mostrado y lo sugerido, por lo que su traducción a la imagen audiovisual se relaciona también con lo contemplado bajo la mirada de la cámara.

Se expone la mirada en un sentido general de presencialidad, posición que ocupa el receptor en el proceso de comunicación. La generación de sentido de la imagen audiovisual surge de la yuxtaposición de imágenes, frente a la recepción continua del espectador escénico. El proceso de recepción audiovisual iguala la mirada del espectador con la de la cámara, eliminando cualquier distancia entre el punto de visión y el mundo ficcional, mientras que en el espectáculo la distancia en lo representado y el mundo ficcional es mucho mayor y la mirada del espectador es fija. El director de escena condiciona el direccionamiento de la mirada del espectador, sin embargo, el lenguaje audiovisual dirige de manera más directa la mirada a través de los diferentes tipos de planos y la realización, monocámara o multicámara. Un modelo apropiado de análisis para la realización de grabaciones de espectáculos escénicos puede desarrollarse a partir de la teoría escénica y los modelos ya existentes de análisis formal audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30, 17-21. Disponible en línea: <https://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> [17/11/2022].
- BAETENS, J. Y SÁNCHEZ-MESA, D. (2019). “A Note on “Demediation”: From Book Art to Transmedia Storytelling”. *Leonardo* 52.3, 275-278. Disponible en línea: https://doi.org/10.1162/leon_a_01541 [20/12/2022].

- ____ (2020). “Transmedializando lo fantástico: una aproximación basada en el usuario”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 8.2, 21-40. Disponible en línea: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v8-n2-baetens-sanchez> [20/12/2022].
- BARROSO, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- BARTHES, R. (2011). *Mitologías*. C. México: Siglo XXI.
- BERENGUER, A. (1989). “El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario”. En *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell. Vol. 1*, C. Argente del Castillo (ed.), 193-207. Granada: Universidad de Granada.
- BERNAD, S. (2017). “La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el programa Estudio 1 de TVE (1965-1975)”. *Comunicación y medios* 35, 125-138. Disponible en línea: <https://boletinjidh.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/45115> [19/12/2022].
- BOBES NAVES, M.^a C. (2004). “Teatro y semiología”. *Arbor* CLXXVII, 497-508. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591> [20/10/2022].
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BROOK, P. (2019). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- CHATMAN, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure and Fiction and Film*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- CHEJOV, M. (1993). *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- COUSINS, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- CUETO, M. (2007). “Los espacios del teatro”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30, 4-10. Disponible en línea: <https://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> [17/11/2022].
- DOLEZEL, L. (2002). “Semiótica de la comunicación literaria”. En *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, J. G. Maestro (ed.), 173-218. Madrid: Arco / Libros.
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2004). “Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)”. En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, J. Romera Castillo (ed.), 43-66. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ-PÉREZ, F. J. Y PÉREZ-RUFÍ, J. P. (2022). “Análisis de la realización de espectáculos televisivos en directo: Italia en Eurovisión 2021”. *Index Comunicación* 12.1, 235-259. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10115/18498> [19/12/2022].
- GREIMAS, A. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

- GREIMAS, A. Y COURTÉS, J. (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GROTOWSKI, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- HELBO, A. (1997). *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin
- HJELMSLEV, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, R. (1959). "On linguistic aspects of translation". En *On Translation*, R. Brower (ed.), 232-239. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco / Libros.
- KRISTEVA, J. (1997). "Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, D. Navarro (selección y traducción), 1-24. La Habana: UNAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba. Disponible en línea: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32976/24921> [18/12/2022].
- LAUFER, G. Y ÅBLAD, A. (2020). "Spirit in the Screen. The effect of CuePilot on the viewer's experience in live broadcasted music competitions". *Kth Skolan För Elektroteknik Och Datavetenskap*. Disponible en línea: <https://tinyurl.com/2fet694z> [19/12/2022].
- LINARES, C. (2020). "La poeticidad en el filme *Du Levande —La comedia de la vida—* de Roy Andersson". En *Los nuevos lenguajes audiovisuales*, S. Martínez, P. E. Rivera y M.^a O. Luque (eds.), 273-284. Valencia: Tirant lo Blanch.
- _____. (2022). "La documentación de teatro: el registro audiovisual de espectáculos teatrales". *Human Review. International Humanities Review* 11 (monográfico), 1-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4342> [02/01/2023].
- LORENZINI, M.^a J. (2008). "Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción". *Apuntes de teatro* 130, 148-162. Disponible en línea: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623> [14/11/2022].
- LOTMAN, I. (1998). *La semiosfera II. La semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis Cátedra / Universitat de València.
- MÉNDEZ, M.; ROLDÁN, J. Y MARÍN, R. (2022). "Cuerpo, espacio y luz en el teatro físico. Una investigación educativa basada en la fotografía". *ArtsEduca* 31, 287-298. Disponible en línea: <https://doi.org/10.6035/artseduca.6165> [05/12/2022].
- METZ, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- MILLERSON, G. (1991). *Técnicas de realización y producción en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión.
- MONTÍN, J. (2021). "Adaptaciones en la realización televisiva del deporte en directo por la COVID-19". *Index Comunicación* 11.1, 141-162.
- MORALES ZEA, M. S. (2022). "Traducción intersemiótica: teorías y propuestas para su estudio en la literatura y el cine". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 595-609. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29409> [20/12/2022].

- NOEL, D. (2008). *The Circus: 1870s – 1950s*. Colonia: Taschen.
- OWENS, J. (2012). *Television Sports Production*. Focal Press.
- PANEA, J. L. (2020). “Las escenografías del Festival de Eurovisión: Estética, tecnología e identidad cultural al albor de la reconstrucción europea (1956-1993)”. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 44, 23-40.
- PAVIS, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2007). “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30, 22-27. Disponible en línea: <https://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> [17/11/2022].
- _____. (2010). “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. En *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, J. A. Pérez Bowie (ed.), 21-43. Salamanca: Ediciones Universitarias.
- PÉREZ-RUFÍ, J.-P. & VALVERDE-MAESTRE, A.-M. (2020). “The spatial-temporal fragmentation of live television video clips: analysis of the television production of the Eurovision Song Contest”. *Communication & Society* 33.2, 17-31. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15581/003.33.2.17-31> [17/12/2022].
- RIVERA, A. (2017). *El camino del actor a través del entrenamiento psicofísico*. Madrid: Antígona.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. J. C. (2014). “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE”. *Estudios sobre el mensaje periodístico* 20 (número especial), 267-279. Disponible en línea: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45102 [19/12/2022].
- ROMERA CASTILLO, J. (2008). “Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, 17-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6171> [14/01/2023].
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROSENDO, N. Y SÁNCHEZ-MESA, D. (2019). “Adaptación y Transmedialidad: Crítica de una oposición agotada”. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* 7.2, 335-352. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.729> [20/12/2022].
- SÁNCHEZ-MESA, D. Y BAETENS, J. (2017). “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27, 6-27. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536 [20/12/2022].
- SÁNCHEZ MONTES, M.^a J. (2003). “La corporalidad en la escena contemporánea”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 629-648. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol12.2003.31735> [12/01/2023].

- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2001). “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”. *Comunicar* 9.17, 65-69.
- SONESSON, G. (2019). “La traducción como doble acto de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte I. De la comunicación a la traducción”. *Interpretatio. Revista de hermenéutica* 3.2. 159-187. Disponible en línea: <https://doi.org/10.19130/irh.3.2.2018.105> [20/12/2022].
- STANISLAVSKI, K. (2011). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2019). *Un actor se prepara*. Sevilla: Espuela de Plata.
- TOROP, P. (2002). “Intersemiosis y traducción intersemiótica”. *Cuicuilco* 9.25, 0-30. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502> [20/12/2022].
- ____ (2020). “The Chronotopical Aspect of Translatability in Intersemiotic Space”. *Punctum. International Journal of Semiotic* 6, 265-284. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.18680/hss.2020.0013> [20/12/2022].
- TRECCA, S. (2010). “Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 13-34. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6226> [14/01/2023].
- UBERSFELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ZABALA, L. (2009). “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”. *Ciencia Ergo-Sum* 16.1, 47-54. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10416106> [18/12/2022].
- ____ (2019). “Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica”. En *Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, R. Cubillo y R. Campos (eds.), 42-62. San José: Vicerrectoría de Investigación / Universidad de Costa Rica.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 26/01/2023

Fecha de aceptación: 30/03/2023