

TEATRALIDAD TRANSMEDIA EN LA  
RECEPCIÓN POSPANDÉMICA: ESTUDIO DEL  
CASO DE *LUCES DE BOHEMIA* EN LA XXIII  
*NOCHE DE MAX ESTRELLA* (2022)

Transmedia Theatricality in Post-Pandemic  
Reception: the Case of the *Luces de Bohemia* in XXII  
*Noche de Max Estrella* (2022)

LUIS GRACIA GASPAR

*Universidad de Alcalá*

[l.gracia@edu.uah.es](mailto:l.gracia@edu.uah.es)

ORCID: 0000-0003-2259-1406

Recibido: 6-12-2023

Aceptado: 19-1-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.439

RESUMEN

Desde 1998 ha estado la *Noche de Max Estrella* trasladando *Luces de bohemia* de las tablas a las calles. Interrumpida por la pandemia, en 2022 se llevó a cabo en forma de documental transmediático, ofreciendo una experiencia que combinaba pareceres de expertos con imágenes de citas prepandémicas, además de representaciones a cargo de la compañía *Miseria y Hambre*. Por ende, la pieza constituye una significativa oportunidad de estudio en línea con las tendencias teatrales y escénicas de la era digital, brindando un original modelo de performatividad y recepción que ilumina privilegiadamente las perspectivas espectaculares del siglo XXI. El presente artículo explora las estrategias teóricas y prácticas ejercidas sobre

ABSTRACT

Since 1998, *Max Estrella's Night* has been transferring *Luces de bohemia* from the stage to the streets. Interrupted by the pandemic, in 2022 it was carried out in the form of a transmedia documentary, offering an experience that combined experts' opinions with images of pre-pandemic appointments, in addition to stagings by the company *Miseria y Hambre*. Therefore, the piece constitutes a significant opportunity of study in line with the theatrical and spectacular trends of the digital era, providing an original model of performativity and reception that privilegedly illuminates the spectacular perspectives of the 21st century. This article explores the theoretical and practical strategies exercised on the

el espectador, así como el propio fundamento de esta nueva opción dramaturgíca, dada la fusión escénica, transmedia e intelectual lograda por sus autores.

PALABRAS CLAVE: Teatro; Valle-Inclán; *Luces de Bohemia*; *Noche de Max Estrella*; Transmedia

spectator, as well as the very basis of this new dramaturgical option, given the scenic, transmedia and intellectual fusion achieved by its authors.

KEYWORDS: Drama; Valle-Inclán; *Luces de Bohemia*; *Noche de Max Estrella*; Transmedia

TRAS LA PROPOSICIÓN del dramaturgo Ignacio Amestoy, el Círculo de Bellas Artes de Madrid lanzó en el año 1998 la *Noche de Max Estrella*, iniciativa cívico-cultural que trasladaba *Luces de bohemia* de las tablas a las calles generando una dinámica parateatral callejera donde se involucra al propio arte escénico. Celebrada ininterrumpidamente desde entonces, la pandemia trastocó su desarrollo: no fue posible llevarla a cabo en 2020 ni 2021. En consecuencia, ante la sombría perspectiva, en 2022 se decidió celebrarla en forma de documental transmediático; ello, de nuevo, traspasó la recepción tradicional, y la dramaturgia errabunda tuvo que expandirse hacia un nuevo formato digital. Su resultado, la *XXIII Noche de Max Estrella: 102 años de Luces*, fue una cuidada obra audiovisual de más de una hora de duración en la que se conjugan imágenes de las últimas citas prepandémicas con el parecer de expertos. Esto último resulta sumamente relevante desde la óptica académica, pues aporta un elemento de elucidación al espectador que de ninguna otra forma podría disfrutar en una representación convencional. Tal particularidad forma parte de las estrategias teórico-prácticas del proyecto, siendo posible gracias a la transmedialidad. Asimismo, junto a las exégesis críticas y las grabaciones de encuentros anteriores, se intercalan representaciones de ocho escenas a propósito del largometraje, de la mano de la compañía Misericordia y Hambre Producciones. De este modo, el conjunto hibridó lo performativo, dadas las escenas teatrales filmadas, y lo documental, por los pareceres hermenéuticos contenidos. Su transcurso se funda en la estructura tradicional de *La noche*, que contribuye a explicar la

del documental. De hecho, resulta imprescindible considerarla, dado el viacrucis callejero igualmente efectuado, o su conclusión en el Círculo de Bellas Artes.

Por todo ello, la exclusiva pieza resultante de aquella etapa epidémica constituye hoy una magnífica oportunidad de estudio que, no obstante, no ha cosechado atención académica alguna pese a su notabilidad práctica y originalidad dramática. El objeto del presente trabajo será, así pues, desentrañar el particular tratamiento y puesta en escena del esperpento de don Ramón, al igual que la forma en que el propio texto fuente es contenido en el documental. Dicha forma se enmarca en las teatralidades expandidas de nuestra era digital, presentando un original modelo de performatividad y recepción que ilumina las nuevas perspectivas espectaculares del siglo XXI, dada la fusión intelectual, teatral y transmedial efectuada. A la par, se estudiarán las distintas estrategias teóricas y prácticas ejercidas sobre el espectador, al que se brinda la posibilidad de contemplar una representación que encierra muchas otras para así adentrarle en *Luces* como nunca antes.

Proceder a analizar todo ello ratifica la actualidad del eterno y lúcido esperpento de Valle-Inclán desde nuevos prismas culturales contemporáneos. Asimismo, refuerza nuevos caminos de los estudios literarios, donde resulta complejo hallar trabajos específicos sobre las hibridaciones desde configuraciones transmedia: son otras disciplinas como la comunicación, que presta especial atención a las plataformas mediáticas, las que han puesto el foco sobre el tema, por lo que este ensayo por igual pretende acercarse a esa senda menos convencional, tal y como su objeto de estudio se propone. No en vano, en la bibliografía consultada puede encontrarse, al hilo de lo intermedial, que «implica una teoría formal de la teatralidad en relación con las innovaciones en el ámbito de la comunicación audiovisual y ámbitos artísticos paralelos» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 65], siendo esta heterodoxia genérica lo que quizá ha contribuido a su desatención.

Con el objeto de enriquecer la investigación, a lo largo del trabajo se han insertado imágenes pertenecientes a la *XXIII Noche de Max Estrella* que contribuyen a ilustrar lo examinado y facilitar su comprensión. Por último, cabe mencionar que el presente estudio no pretende ni debe ser un análisis pormenorizado de las ocho escenas dramatizadas, sino un estudio de la presencia de la transmedialidad en ellas y el conjunto del proyecto. Una propiedad absorbente y revolucionaria en la que ahora pasamos a adentrarnos.

## 1. EL CONCEPTO DE «TRANSMEDIALIDAD» EN RELACIÓN CON LOS ESTUDIOS TEATRALES Y LA DRAMATURGIA POSTPANDÉMICA

Los medios digitales de nuestra era posmoderna arrojan posibilidades tan solo adscribibles al siglo XXI, imposibles de concebir sin los cambios tecnológicos acaecidos. Entre ellas, encontramos una de corte convergente que ha marcado la dramaturgia tal y como se había venido asimilando: la «transmedialidad», un «rasgo característico de la cultura contemporánea» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Surgida a finales del pasado siglo<sup>1</sup>, no sería hasta el año 2020 cuando comenzaría a adquirir una relevancia notoria en las teatralidades expandidas de nuestro país. En aquel sombrío período, con las salas de todo el planeta desiertas a causa de la pandemia, «enemiga del ser humano y, por tanto, del teatro», como inmortalizarían Javier Huerta Calvo y Julio Vélez-Sainz [2022: 9], la necesidad se transfor-

---

<sup>1</sup> El origen puede cifrarse, más concretamente, en el último decenio de la pasada centuria, como exponen Grande Rosales y Sánchez Montes: «Sobre todo a partir de los años noventa se empezó a reflexionar sobre la asociación entre intermedialidad y uso de las nuevas tecnologías» [2016: 65-66]. En este sentido, cabe citar el monográfico *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games* de Marsha Kinder, editado por la University Of California Press y que vio la luz en una fecha tan temprana como 1991. En él, Kinder trata la problemática transmedial con especial atención a la intertextualidad (véase su capítulo segundo), constituyendo una adelantada muestra académica que antecede a la ya consolidada corriente en que hoy nos encontramos.

mó en virtud. Así, la coyuntura adversa puso de manifiesto la idoneidad de asociar Estudios Teatrales y narrativas transmedia y, por tanto, el propio arte escénico.

Pese a su reciente auge, pueden hallarse cuantiosos trabajos sobre este ámbito de estudio que contribuyen a vislumbrar su introducción en la dramaturgia pospandémica, así como la propia relación entre teatro y transmedialidad. En verdad, el término mayoritariamente empleado al respecto, «transmedia storytelling», fue acuñado por Henry Jenkins en un artículo de 2003 en la revista *Technology Review* del Massachusetts Institute of Technology (MIT). Carlos Alberto Scolari lo definió así una década después: «Un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión» [2013: 344]. Ese mismo año, Carmen Costa Sánchez ya apuntaba con acierto que «las historias dejan de ser contadas para ser escuchadas. Ya no se ofrecen relatos, sino mundos y experiencias», pues «los contenidos de la historia se distribuyen mediante plataformas distintas» [2013: 562].

De este modo, la narrativa transmediática ofrece un relato proyectado más allá de lo convencional, expandido a otros medios y plataformas de comunicación y por el que, en nuestro caso, el teatro dejaría de ceñirse necesariamente a las tablas. Con la *XXIII Noche de Max Estrella*, nos enfrentaríamos a una representación y lectura de *Luces de bohemia* que constituyen otras tantas a su vez. Por ende, y como se advertirá en los siguientes apartados, la plasmación de un texto dramático mediante la presente modalidad acarrea un auténtico desafío, como señalan María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes al hilo de la intermedialidad:

Lo intermedial puede considerarse una forma particular de mezcla en la evolución de las formas escénicas contemporáneas, y su complejidad subraya un cambio de paradigma en el análisis del teatro y la *performance* desde una óptica transdisciplinar [2016: 65].

Las teorizaciones del ámbito de la comunicación, no obstante, presentan definiciones dispares, aunque se discierne que lo transmedial encarna lo producido más allá de un único medio, concibiendo este como un sistema de signos que traslada un significado. Atendiendo al teatro propiamente, «nos encontramos ante un género que ofrece una gran potencialidad para su transmedialización, incluso mayor que otros más explotados dentro de las narrativas transmedia», según apunta Mario de la Torre Espinosa [2019: 366]. Sin embargo, la extensión de la expresión dramaturgica a otros medios como el videográfico que nos ocupa conduciría a que, a nivel teórico, no pudiéramos referirnos al «teatro» de manera rigurosa, según el estudioso: «La cuestión más relevante a un nivel teórico es que estas nuevas formas no constituirían (...) teatro propiamente dicho, sino más bien, y a lo sumo, formas de parateatralidad o de paratextualidad» [Torre Espinosa, 2019: 367]. En consecuencia, hay que ser cautos para otorgar a estas nuevas manifestaciones las categorizaciones «transmedia» y «teatral» al mismo tiempo, pues, ¿el teatro sigue siendo teatro si se traslada a otros medios? No puede obviarse que, como bien apunta Javier J. González Martínez, es un «arte incluido dentro del considerado como vivo y, por tanto, claramente fuera de todo lo que sea reproducción mecanizada a través de técnicas audiovisuales» [2021: 38]. Sin embargo, lo transmediático no se restringe a una «reproducción mecanizada», y por las dramaturgias desplegadas en la muestra analizada, bien puede sostenerse que el espectador se halla ante una representación teatral.

Pese a estas complejidades genéricas, resulta incuestionable, como subrayan Grande Rosales y Sánchez Montes, que la potencialidad del teatro para «incorporar materialmente todos los medios lo singulariza estéticamente como hipermedio, es decir, un medio que puede contener potencialmente todos los demás» [2016: 66]. En este sentido, cabe recordar el concepto «tecnovivial» de Jorge Dubatti, que se aplica a las interacciones humanas en el contexto tecnológico contemporáneo:

Llamo tecnoviviales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas [Dubatti, 2021: 315].

Esta conceptualización complementaba otra anterior del estudioso argentino: la que se refería al convivio como uno de los tres fundamentos existenciales del acontecimiento teatral. Naturalmente, ello, en relación con la transmedialidad y el específico potencial del teatro, convierte al género en un idóneo objeto de la cultura de la convergencia en que nos encontramos, más si cabe por el contexto pospandémico. De entre el conjunto de los medios digitales<sup>2</sup> que pueden distinguirse, y con los que el concepto está muy relacionado, Internet se erige como una opción de capital importancia:

En todos estos fenómenos ha sido esencial la irrupción de internet y las posibilidades que ofrece a los usuarios para formar parte de esta cultura participativa, fruto de la interacción entre los viejos medios –como el teatro, desde su concepción tradicional– y los nuevos (...) Este nuevo paradigma ha provocado así que asistamos a la incorporación de los medios digitales a la escena generando nuevos modelos escénicos [Torre Espinosa, 2019: 367-368].

De esta manera, nuestra *XXIII Noche de Max Estrella*, difundida además a través de Internet, presenta sin duda uno de los nuevos modelos escénicos donde se podría insertar el teatro transmedia: «Es dentro de estas transformaciones que está sufriendo la escena contemporánea,

---

<sup>2</sup> Pese a lo aquí desarrollado, sería un desatino teórico restringir la dramaturgia transmediática a sus manifestaciones digitales, pues existen cuantiosas muestras analógicas que ya han sido estudiadas con anterioridad. Algunas de ellas pueden consultarse en los distintos artículos citados en el presente trabajo [Costa Sánchez 2013; Grande Rosales & Sánchez Montes 2016; Torre Espinosa 2019].

como fruto de este nuevo contexto digital, donde podríamos incardinar el teatro transmedia» [Torre Espinosa, 2019: 368]. No obstante, lo transmediáticamente paradigmático en términos procedimentales vendrían a ser aquellas manifestaciones donde los usuarios participen de forma activa, siendo esta propiedad recíproca un elemento primordial. A propósito de tal demarcación teórica cabe recalcar que la presente versión de *Luces de bohemia* no se adscribiría al «teatro digital», pues en este es indispensable dicho elemento interactivo, atendiendo a la exposición de Grande Rosales y Sánchez Montes:

El *teatro digital* sería aquel en el que espectador y actores comparten el mismo espacio y tiempo, pero la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías y el software forma parte de la dramaturgia del espectáculo, produciéndose una interacción entre el espacio digital y el espacio real [2016: 66].

Consecuentemente, en lo que concierne a los Estudios Teatrales y el teatro, la transmedialidad constituiría un «proceso de dispersión de contenidos en diferentes medios», como concluye Torre Espinosa, que asegura asimismo: «Parece evidente que lo transmedia es una tendencia que ha llegado para quedarse en el teatro, al menos mientras continuemos viviendo en la Cultura de la Convergencia» [2019: 370]; y sobre todo, en la cultura pospandémica<sup>3</sup>. El presente trabajo, cuyo

---

<sup>3</sup> Al tenor de pandemia y teatro, cabe citar diversos trabajos de Cristina Oñoro Otero, como «Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón», en el núm. 54 de *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, o «Y la ciudad se volvió teatro. Reflexiones sobre paseos y teatro deambulatorio en tiempos de pandemia», en *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 45: 521-527. De igual modo, estudios como «Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro», de José Romero Castillo, divulgado en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 27-37, y que en particular se centra en los primeros meses de la cuarentena. Asimismo, el *Almanaque 2020* de Sergio Santiago Romero en el núm. 892 de *Ínsula*, «El teatro en los tiempos de la peste: la larga cuarentena de 2020», y que ofrece distintos comentarios sobre el replanteamiento transmediático que originó el virus. Por último, pese a que no se enmarca propiamente en el período covid, resulta pertinente destacar, también

objeto de estudio subvierte manifiestamente la performatividad y recepción tradicionales, pretende reforzar todo ello.

## 2. MODELOS DE PERFORMATIVIDAD EN EL TRATAMIENTO Y PUESTA EN ESCENA DE *LUCES DE BOHEMIA* EN LA OBRA AUDIOVISUAL

Dadas las particularidades de la obra audiovisual, en este punto se atenderá a los modelos de teatralidad en ella insertados y desplegados, entendiéndose «teatralidad» como la especificidad del teatro, o sea, los atributos performativos<sup>4</sup> que ratifican el ligar una expresión dramática al género teatral. No obstante, con anterioridad a su análisis debe añadirse que la conformación de un proyecto transmedia exige, desde su misma concepción, «la construcción de un mundo (*worldbuilding*), más que la narración de una historia» [Costa Sánchez, 2013: 564]; no en vano, Jenkins, citado por la estudiosa, asevera que «es el arte de construir mundos» [2013: 565]. Y en efecto, esta *Noche de Max Estrella* resulta todo un mundo por sí mismo.

Cumpliendo con el referido imperioso rasgo para la transmedialidad, su desarrollo es debidamente estructurado por adelantado, fundándose en tres grandes ejes mencionados al comienzo: la inclusión de intervenciones críticas de expertos, la reproducción de imágenes de citas prepanémicas y la escenificación de ocho escenas del texto, a cargo de la compañía Miseria y Hambre Producciones, y filmadas en distintos espacios bajo la dirección escénica de Davitxun (David Mar-

---

de Oñoro Otero, su «Cuando el teatro es necesario: los nuevos formatos teatrales una década después (2009-2019)», que vio la luz en el núm. 29 de *Signa* –justo antes del estallido epidemiológico–, y que ahonda en novedosas prácticas espectaculares relacionadas con lo tratado en el presente artículo.

<sup>4</sup> Entendiendo «performatividad» como «teatralidad» y sin intención de referenciar a la expresión de la *performance*, que como Patrice Pavis define en su celeberrimo *Diccionario del teatro* «pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada» [1998: 333].

tínez) [CBA, 2022b: 5]. Estas deben conformar el especial objeto de interés para el presente análisis, con particular atención a lo aportado por las posibilidades transmediales, sin menoscabo del examen de los objetivos fundamentales del documental. Fueron pormenorizados por la coordinadora de la iniciativa, Ainhoa Amestoy, al inicio del documento videográfico divulgado:

La pandemia no nos ha permitido recorrer las calles madrileñas como otros años, pero no hemos querido prescindir de nuestro homenaje. Por esa razón, hemos congregateado a diversos representantes de las artes escénicas del país, especialistas en dramaturgia, dirección de escena, crítica y plástica teatral. Ellos comentarán algunas escenas emblemáticas de la obra. Sus reflexiones irán seguidas de la representación de fragmentos por parte de Miseria y Hambre Producciones. Todo ello se desarrolla en el mejor de los espacios posibles, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que ha acogido la *Noche de Max Estrella* desde sus inicios [CBA, 2022a: 05:55].

Puede hallarse una exposición y justificación todavía más desarrolladas en el dossier con motivo de la proyección de la obra audiovisual en el Círculo de Bellas Artes, el 26 de marzo de 2022. Cabe citarlo íntegramente habida cuenta de que es el texto más completo y aquilatado publicado desde la organización de la iniciativa:

En 2020 se cumplieron los cien años de la publicación de *Luces de bohemia*, primer esperpento de don Ramón María del Valle-Inclán y obra primera de nuestra dramática contemporánea, según el docto parecer de historiadores, críticos, teatreros y teatristas en general. Un virus maldito, que se resiste a claudicar, nos chafó la conmemoración ese año y el siguiente. En este 2022, siquiera sea de modo virtual, recuperamos la Noche de las Noches, con la esperanza de que en 2023 podamos celebrar de nuevo en la calle para regocijo de valleinclanistas, cofrades y demás gente de la farándula. Escenas de *Luces* y disertaciones de los oradores han sido rodadas en estancias diversas de este Círculo de Bellas Artes, al que tan unido estuvo el genio gallego. Pondrá de relieve todo ello, en su salutación general, Juan Miguel Hernández de León, gran timonel de la casa, que recordará cómo en uno de sus salones, luego convertido en magnífica sala de teatro, don Ramón representó

su «auto para siluetas» *Ligazón*, como entrega primera y última de su proyecto «El Cántaro Roto».

De seguido, Ignacio Amestoy, Hermano Mayor de la Cofradía de Bohemios y artífice del noctámbulo invento, a más de ilustre dramaturgo, recordará orígenes y circunstancias de la Noche estrellada.

Y le secundarán en la faena Ainhoa Amestoy y Javier Huerta, como guías de esta XXIII edición, en la que se dramatizarán las siguientes 8 escenas del esperpento (...) [CBA, 2022b: 3].

De este modo, resulta manifiesto que la iniciativa no pretende llevar a cabo una mera puesta en escena, sino que ambiciona desarrollar una performatividad concreta y sazónarla con las colaboraciones explicitadas, conformando así un producto desde varios enfoques distintos. Tal conjunción es propia de la narración transmedia, pues esta «se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor» [Jenkins, 2008: 101]. Y en este caso, en efecto, desde distintas plataformas –aunque dentro del mismo medio, el videográfico, que también contiene una dialéctica interna concreta– se proporciona lo que a cada parte «se le da mejor», tanto en términos académicos y escénicos como propiamente mediáticos.

En consecuencia, el plano teatral de la obra audiovisual se enriquece con elementos extradramáticos. Atendiendo a la primera escena representada –primera asimismo en el texto de Valle–, nos encontramos una introducción de la mano de Pablo Iglesias Simón. Resulta reseñable la inserción de este fragmento en el contexto del proyecto audiovisual pues, por las posibilidades extraescénicas que permite la transmedialidad, se contribuye a percibir de primera mano el porqué de la elección del pasaje:

Es una escena que quizás no sea de las más importantes, de las que más se comentan, pero que a mí me parece una escena muy relevante porque es la que establece el tono de la obra, un tono crepuscular que nos va a acompa-

ñar durante todas las peripecias de los personajes que nos muestra la obra. Además, también establece el tono tragicómico, y es importante porque nos presenta a los personajes y nos enseña a Max Estrella en un entorno cotidiano [CBA, 2022a: 11:02].



Figura 1. Escenografía minimalista en la primera escena de la obra audiovisual, exhibida en un plano videográfico general. Minuto 13:45 de la grabación.

Asimismo, Iglesias Simón hace hincapié en el muy significativo dato meta-argumental de la última línea de diálogo de la escena: «¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!» [Valle-Inclán, 2021: 347]. Como es conocido, su interés radica en que la obra justamente concluye en la taberna de Pica Lagartos, por lo que el investigador apunta que cierra «esta odisea que hace Max Estrella, que nunca volverá a su Ítaca» [CBA, 2022a: 13:01]. A continuación, se procede a la lectura de las didascalias iniciales<sup>5</sup> y de su frase final haciendo uso

<sup>5</sup> En realidad, se pronuncia lo comprendido hasta el cuarto punto del texto, esto es: «Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, graba-

del propio libro –en la edición perteneciente a la Colección Austral de Espasa-Calpe–, hecho también subrayable por distanciarse de la puesta en escena convencional<sup>6</sup>.

La primera descripción se incluye con anterioridad a la expresión espectacular, que cuenta con una escenografía minimalista para los espacios diegéticos<sup>7</sup>: el único elemento incorporado es una silla de madera. De este modo, la atmósfera creada en la puesta en escena –y en el propio mundo transmediático– debe únicamente a la actuación y vestimenta de los actores, a quienes debemos citar: Estrella es interpretado por Jaime Soler Huete; Don Latino de Hispalis, por Antonio Ponce; Madama Collet, por Maya Reyes, que además encarna a La Pisa Bien, un modernista, el preso, Rubén Darío y la Vieja Pintada; Claudinita, por Laura Carrero del Tío, que interpreta asimismo a Zaratustra, un coime de taberna, Dorio de Gádex, la camarera y La Lunares [CBA, 2022b: 5].

Las escenas grabadas no constan solo de un plano fijo, sino que se realizan cambios de plano acordes al texto dramático. Ello difiere notablemente respecto a las escenificaciones en vivo, como expone González Martínez: «Especialmente la corporeización en el actor; la escenificación en el espacio y la presencia compartida del público es lo que diferencia al teatro de la lectura, la audición y la visualización» [2021: 38], lo que debe tenerse en cuenta para el estudio. No obstante, el profesor hace referencia a las grabaciones de las representaciones, y en

---

dos, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirroja, triste y fatigada» [Valle-Inclán, 2021: 341]. Así, se omite la especificación de la condición de ciego del eterno protagonista.

<sup>6</sup> En muchas ocasiones, las acotaciones de Valle se han hecho presentes en las puestas en escena. Sucede, por ejemplo, en la de Lluís Homar en el Centro Dramático Nacional en el año 2012.

<sup>7</sup> Sigo las categorizaciones de José Luis García Barrientos: espacio diegético, «conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen»; espacio escénico, «el espacio real de la escenificación»; y espacio dramático, «la relación entre los espacios diegético y escénico» [2012: 153-154].

el caso de la *XXXIII Noche de Max Estrella*, lo contemplado por el receptor no puede diferir de la escenificación en vivo al haber sido esta realizada *ex professo* para su filmación, sin que puedan darse deficiencias entre una y otra. Para atender a estas representaciones, enmarcadas en el medio videográfico, debe tenerse en cuenta, con relación a la transmedialidad, que el espacio,

limitado al ocupado por los comediantes en el lugar escénico, puede ser desarrollado y visibilizado en un desarrollo transmedia mediante la recurrencia a otros medios (...) bien mediante un vídeo donde aparezcan los actores en el lugar real de la acción narrada en escena y que sea subido a una red social, desarrollando otras nuevas tramas relacionadas con esa localización natural [Torre Espinosa, 2019: 367].

Pese a que en esta primera escena el ambiente escénico resulta sobrio y consta de un espacio vacío, en las restantes sí se desarrollará en entornos tan solo concebibles desde un tratamiento transmedial del texto. Sucede en la escena segunda (segunda asimismo en el texto fuente), contenida en la iniciativa posteriormente, previa contextualización de Sergio Santiago Romero. En su canal expresivo visual destaca la inclusión de mobiliario y objetos –una silla, un escritorio con una decena de libros y una máquina de escribir– y una capital escalera metálica, que introduce a los actores al semisótano. La elección de este cumple con lo explicitado en el texto, siendo ello resultado de la transmedialidad, como Torre Espinosa desarrollaba en la cita arriba incluida [2019: 367].



Figura 2. Entrada de Max Estrella y Don Latino al semisótano de Zaratustra. Nótese el mobiliario y la escalera metálica. Minuto 18:02 del documental.

Los distintos planos de las cámaras, que corrieron a cargo de Miguel Balbuena, director audiovisual del proyecto, se seleccionan para que casen con el texto dramático. Un buen ejemplo acaece en el comentario de Don Latino a Max «Hemos perdido el viaje. Este zorro sabe más que nosotros, maestro» [Valle-Inclán, 2021: 351], en el cual Zaratustra debe desaparecer de escena: en el texto fuente, tal conveniente desaparición en términos narrativos se lleva a cabo porque el librero «penetra en la lóbrega trastienda»; en el documental, se da simplemente al dejar de enfocársele. Sobre ello, González Martínez ya indica que «a la hora de usar los medios audiovisuales para el trabajo de investigación [conviene tener en cuenta condicionantes como que] la grabación cambia la escala, por lo que se pierde la proporcionalidad diseñada por el director; la cámara impone su enfoque» [2021: 38]. Una diferenciación que aquí acaece, aunque de forma premeditada al tratarse de teatro grabado y no una edición posterior de una representación en vivo.

Avanzando en el transcurso del documental, en su escena tercera (mismo número que en el texto) se produce un relevante cambio respecto a lo llevado a cabo hasta el momento con los modelos de performatividad desplegados. Y es que, junto a la interpretación de los actores y otros elementos de la plástica teatral, se refuerza el canal expresivo sonoro<sup>8</sup> con la inclusión del sonido ambiente de una cantina, pues recuérdese que tiene lugar en la Taberna de Pica Lagartos. El sonido constituye un aspecto escénico determinante, pues «la partitura sonora crea, junto a otros canales expresivos, signos que otorgan significado al espacio, caracterizan al personaje y crean atmósferas», tal y como destaca Palacio Enríquez [2021: 300]. Asimismo, al ser una escenificación contenida en un documento videográfico, el sonido puede ser apreciado con mayor nitidez, enriqueciendo la teatralidad.

A tal objetivo contribuye en esta escena la reseñable introducción de la grabación de un menor que, aunque ligeramente inaudible por el ruido de fondo y las voces de los actores, enuncia: «¡Extra! ¡Extra! Correo de la Tarde. ¡Cómprelo, señora!»<sup>9</sup> [CBA, 2022a: 22:06; 22:58; 23:49; 24:40]. Ello nos sumerge, como solo la transmedialidad permite, en los primeros decenios del siglo pasado, conformando una oportuna pincelada sonora que no hubiera podido acaecer en la recepción tradicional en las calles de Madrid. Además, para que el espectador sea capaz de escuchar la parte significativa, «Correo de la Tarde», esta se inserta convenientemente en momentos de silencio vocal.

---

<sup>8</sup> A lo largo del documental, asimismo, se introducen distintos acompañamientos musicales, especialmente en las transiciones entre las partes de la obra transmediática y escenas como la cuarta o la sexta (novena de *Luces*).

<sup>9</sup> Tal peculiar pormenor no se señala en el pasaje representado del texto fuente de Valle-Inclán [2021: 359-362], constituyendo un afortunado detalle ambiental del proyecto. No obstante, quizá le resta naturalidad que se trate de la misma grabación en todas las ocasiones, algo distinguible por el tono vocal agudo del menor.



Figura 3. Muestra del enigmático recorrido por el Pasadizo de San Ginés, exhibido mientras se leen las didascalias sobre el mismo. Minuto 27:46 del documental.

Al comienzo de la escena cuarta de la obra se produce un prodigioso momento audiovisual gracias a estas nuevas posibilidades convergentes en la teatralidad: la lectura de las didascalias iniciales<sup>10</sup> de la también escena cuarta del esperpento, que relatan atentamente el recorrido por el pasaje de San Ginés<sup>11</sup>. Se acompañan junto a la pro-

<sup>10</sup> Como ya había sucedido en la escena primera y sucede después en la escena séptima (décima de la obra) a cargo de Maya Reyes.

<sup>11</sup> Que puede no ser San Ginés, como anota Santiago Romero en esta importante apostilla: «Para algunos, como señalábamos antes, se trata de la Chocolatería San Ginés, fundada en 1894. Enrique Torner [1996: 18] indica, en cambio, que debe tratarse del establecimiento Tienda de vinos y comidas, fundado hacia 1890 en la calle Augusto Figueroa, número 35, y que aún sigue abierto. Sin embargo, este local fue originalmente un puesto de vinos y aguardiente y, más tarde, una taberna, nunca una buñolería. Es cierto que lo frecuentaban insignes modernistas como Manuel Machado, y que era popularmente conocida como *El Comunista*, pues allí solían juntarse los militantes del PSOE al salir de la cercana Casa del Pueblo de la calle Piamonte. Como en tantas otras ocasiones en *Luces de bohemia*, Valle-Inclán se encarga de desdibujar las huellas de sus pasos para que el espacio sea reconocible e imposible de ubicar al mismo tiempo» [2021: 369].

pia marcha por la calle, filmada con un plano por poco al nivel del suelo y acompañado por efectos sonoros a razón del texto. Junto a todo ello, las acotaciones son adaptadas para una mayor fluidez narrativa, conformando así un relato que semeja un mundo y una experiencia, como señalaba Costa Sánchez: «Ya no se ofrecen relatos, sino mundos y experiencias» [2013: 562]. De este modo, se comienza por las últimas palabras: «Max y Don Latino, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos», perdiéndose la última oración: «Bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean» [Valle-Inclán, 2021: 369]. Estas se acoplan a la mención a ambos personajes al comienzo del párrafo, que se recita como fue escrito por don Ramón. De la misma forma, se fusionan<sup>12</sup> estas didascalias con las siguientes [CBA, 2022a: 28:07; Valle-Inclán, 2021: 372], que describen también el lugar, justamente cuando la cámara alcanza la entrada de la chocolatería San Ginés. La puesta en escena que sigue comprende desde este segundo conjunto de acotaciones hasta poco antes del inicio de las repeticiones del coro de modernistas: «Nombrarán al Sargento Basallo» [Valle-Inclán, 2021: 374].

Por su parte, la quinta escena de la obra audiovisual, sexta de la obra, viene a dar cuenta de que «hablar en transmedia significa no tener en cuenta el análisis de un objeto singular, sino las constelaciones en que se inserta, llámense universos, mundos o franquicias y marcas» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Efectivamente, y como ya puede comprobarse en el transcurso de este documental híbrido, para desarrollar la atmósfera valleinclaniana y esperpéntica se despliega un modelo audiovisual únicamente posible en este formato digital, creándose la «constelación» y «universo» teatrales convenientes. Por consi-

---

<sup>12</sup> Al igual que sucede en otras ocasiones con pasajes de las escenas: véase la escena séptima (décima del esperpento) donde, tras las primeras líneas de diálogo, se omiten las restantes hasta «Pálpame el pecho... No tengas reparo... ¡Tú eres un poeta» [Valle-Inclán, 2021: 425], previa inclusión de un singularizado «¿Y vosotros, astrónomos, no hacéis una calaverada?» [Valle-Inclán, 2021: 424].

guiente, el calabozo es un espacio real, representado por un muro de ladrillo y dotado de escasa iluminación artificial hasta el momento final, en el cual se abre la puerta para la salida del preso. A causa del medio videográfico, se proporciona asimismo un sonido continuo de agua en descenso que refuerza la atmósfera inhóspita, lúgubre y desapacible buscada. Cabe destacar que se concluye con «Lo que le manden» [Valle-Inclán, 2021: 391], en referencia a la prensa, en lugar de las célebres lágrimas de Max.



Figura 4. Max Estrella, sucumbiendo para garantizar su inmortalidad en el tramo de escalera que conduce a las tablas del teatro. Minuto 1:06:17 de la obra.

Así como en la escena séptima (décima del esperpento) sobresale la luz azulada para plasmar el discurrir narrativo nocturno, en la siguiente (duodécima del texto) destaca el propio espacio real de la escenificación: un teatro. Este, que con probabilidad es el Fernando de Rojas

del CBA, siguiendo el recorrido tradicional de *La noche*, se encuentra parcialmente iluminado, y de su penumbra emergen Max Estrella y Latino de Hispalis. La «pared» del texto dramático [Valle-Inclán, 2021: 438] queda convertida en las escaleras que conectan al escenario de la sala. Naturalmente, la elección del lugar escénico es destacable, pues el medio videográfico y la consecuente performatividad grabada brindaban la posibilidad de desarrollar la dramaturgia en cualquier espacio; pero el proyecto se decanta por un patio de butacas, con las consecuentes implicaciones hermenéuticas a propósito del «espacio dramático» distinguido por García Barrientos. Así pues, elección del Fernando de Rojas enriquece el alcance y significado de la obra, pues conlleva una simbólica reflexión metateatral acerca de la naturaleza del arte dramático y la *Noche*, los cuales quedan fusionados con la propia vida. Precisamente en las citadas escaleras se apaga para siempre la luz de bohemia del invidente protagonista, justamente a la entrada de acceso a las tablas fenece Max Estrella. A continuación, Javier Huerta Calvo corona el proyecto recordando que,

muy pocos minutos antes de morir, lanza lo que podríamos decir [es] la definición de su vida, de lo que ha sido el desarrollo de su trayecto: «La tragedia nuestra no es tragedia», le dice a Don Latino; Don Latino: «Pues algo será»; y Max: «El esperpento» [CBA, 2022a: 1:07:40].

### 3. LAS TEATRALIDADES EXPANDIDAS DE NUESTRA ERA DIGITAL: RECEPCIÓN Y ESTRATEGIAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS SOBRE EL ESPECTADOR DEL DOCUMENTAL

Como se ha puesto de manifiesto, la propiedad transmediática posibilita una mayor sumersión en el esperpento de Valle-Inclán al permitir al espectador acercarse de una novedosa forma al texto. Ello pasa por la señalada inclusión de elementos extraescénicos en el transcurso de

la obra audiovisual, entre los que destacan las intervenciones críticas que contribuyen a la recepción del propio texto dramático. No en vano, recuérdese que

en la potencialidad transmedial del teatro también resulta decisivo el hecho de que ciertas presuntas limitaciones de la escena puedan conducir a una expansión del mundo ficcional al intentar superar dichas restricciones [Torre Espinosa, 2019: 367].

En este sentido, para la presente iniciativa, cuya idiosincrasia primigenia sobrepasa la recepción convencional *per se*, resultan indispensables las voces analíticas contenidas. Su presencia forma parte de una estrategia práctica sobre el espectador simultáneamente inherente a la teórica, pues son las teorizaciones en torno a la obra las que rematan las posibles limitaciones escénicas en que incide lo transmediático. Dentro de ese mundo dramático creado alrededor del esperpento en el documental, dichas intervenciones expanden el mundo ficcional de *Luces* para aproximarlos al espectador –de un modo «tecnovivial»–, proporcionarle un enfoque innovador y, en definitiva, enriquecerlo. Así, nos centraremos ahora en la recepción, determinada por estas intervenciones, así como dichas estrategias teórico-prácticas que las llevan a cabo.

Como decía, la recepción queda marcada determinantemente por el cauce técnico al que se lanza al espectador a discurrir. Este puede decodificar y dotar de significado lo que recoge a lo largo de las ocho escenificaciones de una manera notablemente privilegiada. Ya desde el comienzo se incluyen las aportaciones de notables expertos, como es el caso de Ignacio Amestoy, impulsor de la *Noche de Max Estrella* original. Debo referirme a estas exégesis, pues, por ejemplo, en este primer momento, Amestoy rememora los inicios del proyecto a finales del último decenio del pasado siglo, mientras se intercalan imágenes de archivo de las calles del itinerario durante esos primeros encuentros.

Prosiguiendo con tan particular recepción, seguidamente, se muestran otras secuencias de las últimas citas prepanidémicas, así como la puntualización por parte de Amestoy de que la *Noche* se asemeja al *Bloomsday*, evento anual llevado a cabo por las calles de Dublín en honor de Leopold Bloom, personaje principal del *Ulises* de James Joyce [CBA, 2022a: 2:30]. Por su parte, Javier Huerta Calvo complementa esta transmutación de la puesta en escena convencional realizando un recorrido literario centrado en la capital de España, para contextualizar la ambientación madrileña de *Luces de bohemia*.

A continuación, Juan Miguel Hernández León pone el foco en la relación de su entidad cultural con don Ramón, lo que ilumina la producción de Valle desde una nueva perspectiva: solo un mes después de la inauguración del Círculo, en 1926, allí estrenó su pieza breve *Ligazón*. Además, Hernández León rememora su propia presencia en las Noches de Max Estrella: «Veintitrés años ya de cuando montamos en el Círculo de Bellas Artes ese recorrido basado en la obra *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán» [CBA, 2022a: 07:05]. Tal detalle es aquilatado convergentemente con la exhibición de metraje de archivo del ya entonces presidente en aquellas primeras citas, explotándose así las posibilidades que aportan estas teatralidades expandidas. Valerio Rocco no solo vuelve a incidir en la semejanza de la iniciativa valleinclaniana con la irlandesa sobre Joyce, sino también en el parecido argumental de ambos textos y la cercanía de sus fechas de publicación, 1919 y 1920. Ello no es baladí, pues hace despuntar a la capital española en el mapa mundial del teatro.

Acto seguido, la intervención de Sergio Santiago Romero previa a la escena segunda del documento videográfico –y de *Luces*– viene a certificar que el teatro transmedia es posible «si consideramos el teatro como un medio más que contribuye a la expansión de relatos nacidos en otros ámbitos, como la televisión o el cine, como suscribe Scolari» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Esto radica en que, como la del resto de intervinientes, su exposición enriquece la

performatividad de *Miseria y Hambre* Producciones, dado el carácter de la obra audiovisual que se acerca, en este caso, al relato de los documentales<sup>13</sup> nacidos en televisión. Así, Santiago Romero recuerda que «para muchos, el librero es un *alter ego* de Gregorio Pueyo, que fue editor de la poetambre bohemia y modernista del fin de siglo» [CBA, 2022a: 15:34]. Del mismo modo, subraya la particularidad de que la librería se ubique en la calle del Pretil de los Consejos, algo que determina la recepción del texto fuente y en lo que profundiza en su edición anotada del esperpento para el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM):

En esta calle encontramos locales en semisótano que parecen «cuevas». Pueyo no tuvo, en cambio, ninguna librería en esta calle: su primer establecimiento estuvo en la calle Trujillos, 5; se trasladó luego a la calle del Candil, 1, y más tarde al número 10 de la calle Mesonero Romanos. La razón por la que Valle desea imaginar aquí la librería es porque en sus inmediaciones había tenido lugar, el 31 de mayo de 1906, el atentado del anarquista Mateo Morral contra el cortejo nupcial del rey Alfonso XIII [Santiago Romero, 2021: 348].

A su vez, a la superación de las limitaciones de la escena contribuyen las elucidaciones aportadas por Francisco Saez Raposo a la escena tercera. Este, «biógrafo de Juan Rana y gran experto en el teatro breve», según se dice en el dossier oficial, da «–como Dios manda– una no menos breve pero magistral lección sobre el asunto» [CBA, 2022b: 3]. Así, demarca al espectador la estrategia teórica del texto respecto a su acercamiento al sainete o la jácara y los géneros teatrales breves, dado el ambiente «patibulario» [CBA, 2022a: 21:15]. Una oportuna contextualización para la decodificación a darse por el re-

---

<sup>13</sup> Entendiendo «documental» en el sentido de la acepción tercera recogida por la Real Academia Española, esto es, «Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad» [RAE, 2023].

ceptor. De este modo, la inmersión es completa, siendo algo remarcable ya que para los proyectos transmedia nativos como el presente puede resultar comprometido lograr la complicidad de los públicos, «en la medida en que parten de una concepción y una historia nuevas» [Costa Sánchez, 2013: 563]. Más en este caso, pues la presente constituyó la vez primera que esta iniciativa cívico-cultural era trasladada de las aceras a las pantallas.

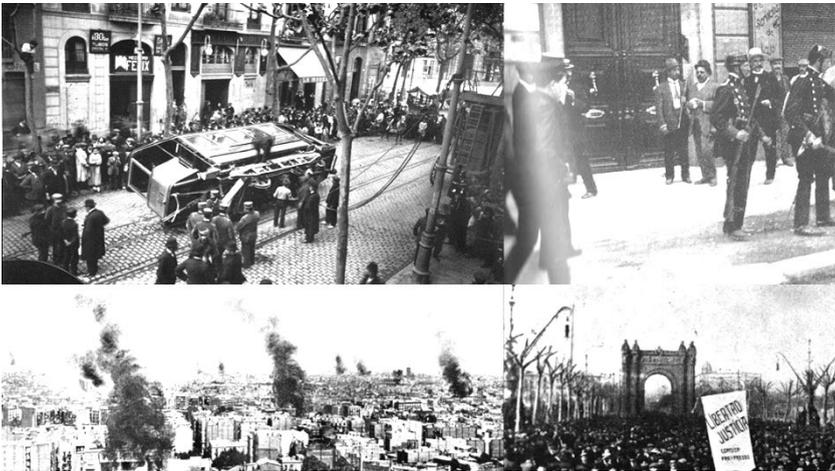


Figura 5. Las nuevas posibilidades que ofrece la transmedialidad, en todo su esplendor: recopilación propia de las distintas instantáneas mostradas durante la intervención de Helena Pimenta para sumergir al espectador en el contexto histórico de la introducción del preso anarquista. Minutos 31:08-31:36 de la obra.

Costa Sánchez apunta igualmente que las obras transmedia «suponen todo un reto para sus creadores y productores pues deben trabajar la implicación de los públicos desde el primer momento» [2013: 563]. Tal inquietud es también el objeto de Ángeles Varela Olea, quien en su intervención, previa a la escena cuarta, sitúa el foco sobre la mención

a don Benito el Garbancero, o sea, Benito Pérez Galdós. Esto, que puede ser sobradamente sonado para un conocedor de *Luces de bohemia*, puede no suponer una aportación sustancial; sin embargo, dado el propósito de esta *XXXII Noche de Max Estrella*, constituye una aportación relevante a tener en cuenta dentro de estas tácticas sobre el espectador desplegadas en el documento digital. Sobresale asimismo la exposición de Helena Pimenta para contextualizar la escena sexta del preso, que es complementada con la muestra de fotografías de época. De este modo, se optimiza el discurso con que ilumina la recepción de la escenificación a exhibirse a continuación:

Max, ciego, no sentirá la penumbra, pero sí las sensaciones de soledad y abandono del habitante del calabozo. El contacto será inmediato, como una chispa que enciende aún más su ira contra la situación del país y la situación de cada uno de ellos [CBA, 2022a: 32:20].

Al hilo de la escena novena, sexta del documental, Julieta Soria – quien incide en que su intervención resulte útil para los alumnos, robusteciendo así el objeto divulgativo de la iniciativa– discierne en el Café Colón, en «ese mundo de tertulias literarias y cafés», una «antesala del Twitter actual que permitía a nuestros escritores manifestar su brillantez ante sus seguidores y practicar la esgrima verbal, y no tan verbal, con sus *haters*» [CBA, 2022a: 40:22]. Esto tiene que ver con la propia esencia de la narratividad transmediática y su recepción, pues las «caracteriza la dimensión performativa, es decir, la manera en la que los usuarios intervienen en estos relatos o los continúan, creando mundos autónomos» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Al respecto, sobresale que la presente obra digital se difundiese a través de la plataforma en línea YouTube y diferentes redes sociales, logrando efectivamente traspasar lo acostumbrado y consintiendo esa nueva dimensión en que todos los públicos pueden participar, interactuando con la publicación.

Igualmente, en términos de recepción escénica, resulta muy relevante la mención de Raúl Losáñez al montaje de *Luces* de 2018 a cargo de Alfredo Sanzol. Ocurre a raíz del «aroma de escepticismo e idealismo roto» que desprende el texto, y que, juzga, «se vio muy bien en uno de los últimos montajes que hemos visto de la obra, que es el que hizo Alfredo Sanzol en el Centro Dramático Nacional» [CBA, 2022a: 50:32]. Tal referencia constituye una de las nuevas posibilidades del revolucionario formato: sin acudir a otra escenificación, el espectador puede visionar –aunque sea parcialmente, pues lo que se presentan son dos fotografías del montaje– varias puestas en escena de una misma vez.



Figura 6. Recopilación propia de las dos imágenes del montaje de *Luces de bohemia* de Alfredo Sanzol, en el Centro Dramático Nacional. Minutos 50:36-50:48 del documental.

Del mismo modo, con anterioridad a la escena duodécima del esferpento y última del documental, la narratividad transmediática posible, de la mano de José Luis Raymond, una nueva hibridación. Así,

el profesional de la plástica escénica enuncia que «como don Ramón construyó su realidad su vida y la convirtió en arte, pues nosotros convertiremos también esta última parada en nuestro propio esperpento y en un espacio que aúna toda esta estética de la deformación» [CBA, 2022a: 55:41]. Toda una declaración de intenciones que bien puede sintetizar el proyecto objeto de estudio, así como, de seguido, su «nos damos esa licencia de poder mezclar realidad y ficción» [CBA, 2022a: 56:03]. Manifestación que explicita, por su parte, cómo el proyecto de la *Noche de Max Estrella*, que ya había generado una dinámica parateatral callejera, ahora también constituye un fenómeno que aglutina tanto las intervenciones críticas como el arte escénico, grabado para la iniciativa.

#### 4. CONCLUSIONES

El principal propósito del presente estudio ha sido atestiguar la relevancia de la *XXIII Noche de Max Estrella* en relación con la convergente transmedialidad. La *Noche*, iniciativa cuya dramaturgia se alejaba de por sí de lo convencional, fue más allá en 2022 con motivo de la coyuntura pandémica adversa. La atención al documento audiovisual resultante refrenda la posición privilegiada del teatro en el marco de las nuevas prácticas digitales, clave en el desempeño cultural y académico de nuestro siglo XXI. No obstante, al aportarse el debido marco teórico que ilustrara la naturaleza del documento audiovisual, atañendo al concepto transmedia que ha marcado la teatralidad pospandémica, se evidenciaba la carencia de estudios minuciosos en relación con las artes escénicas. Algo que sucede aun cuando la transmedialidad resulta extremadamente rica para el espectador en estas dinámicas expandidas de nuestra contemporaneidad. Por ende, el trabajo pone de manifiesto la necesidad de una ulterior labor académica, más aún por la profusión de imbricaciones

entre lo convencional y lo digital, dados los continuos avances tecnológicos. Por lo pronto, se ha recurrido al ámbito de comunicación, por ostentar un mayor grado de profundización en la materia. La bibliografía consultada, pese a su naturaleza temática, ya evidencia que las artes escénicas pueden, gracias a estas nuevas posibilidades tecnoviviales, alejarse de las tablas para lograr un producto novedoso y fascinante dramáticamente.

A ello contribuye la constatación de que el teatro presente una mayor potencialidad para ser transmedializado; no obstante, es importante recalcar que se debe ser precavido para clasificar las nuevas manifestaciones como transmedia, pues pueden confundirse con las parateatrales o paratextuales [Torre Espinosa, 2019: 366-367], lo que requiere ser examinado en el futuro. Además, mediante la investigación de esta *Noche de Max Estrella*, se aclara que el concepto permite desarrollar unos particulares modelos de performatividad, a la par marcados por la inclusión de elementos extraescénicos que, sin embargo, atañen directamente a la teatralidad contenida en la obra. El análisis de las ocho escenificaciones incluidas, fruto más patente de lo transmediático, pretende resultar de utilidad para complementar la labor filológica posterior con el despliegue de recursos menos convencionales que el formato digital sí admite. Así, se ha verificado que la atmósfera escénica se perfecciona con la introducción de lecturas de didascalias, planos videográficos, escenificaciones en espacios diegéticos o una mayor inmersión por la acentuación del canal expresivo sonoro, junto a muchos otros pormenores.

Del mismo modo, sobresalen las elucidaciones críticas aportadas por los distintos expertos dramáticos que se añaden a las escenificaciones y sus propios recursos. Son parte de las estrategias teóricas y prácticas llevadas a cabo sobre el espectador del documental, que puede decodificar *Luces de bohemia* y sus mensajes de una forma privilegiada. Tal objeto contribuye a superar las limitaciones tradicionales de la escena, optimizando la narrativa transmediática y el texto

fuente, lo que al mismo tiempo invita a repensar las prácticas y dinámicas teatrales y textuales a llevar a cabo. Igualmente, confirma la vigencia de la obra esperpéntica por medio de los originales modelos de performatividad y recepción confeccionados, cuyo estudio sin duda ilumina las nuevas perspectivas espectaculares del siglo xxi dada su conjunción intelectual, dramática y transmediática. El determinismo con algunas de las exégesis críticas aportadas por los expertos resulta indispensable para poner de manifiesto el papel de las nuevas posibilidades digitales. Justamente, mediante el desarrollo analítico de estas contribuciones profesionales, se comprueba la necesidad de la labor académica al respecto de la práctica escénica y su fundamento teórico, hecho que puede explorarse análogamente en posteriores investigaciones, aunque el proyecto examinado no haya tenido continuidad.

El autor tras todo esto, don Ramón María del Valle-Inclán, fallecido al comienzo de 1936, pretendió inmortalizar en su obra las luces de la bohemia finisecular para que no se extinguieran nunca.

Lo consiguió.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- CÍRCULO DE BELLAS ARTES (2022a): *XXIII Noche de Max Estrella: 102 años de luces* [Video], Madrid [https://youtu.be/JAj\\_hQLOyIA](https://youtu.be/JAj_hQLOyIA) [28-4-2023].
- \_\_\_\_ (2022b): *Dossier XXIII Noche de Max Estrella. Sábado 26.03.22 (102 años de Luces)*, Madrid [https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2022/03/dossier\\_max\\_estrella\\_090322.pdf](https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2022/03/dossier_max_estrella_090322.pdf) [5-5-2023].
- COSTA SÁNCHEZ, Carmen (2013): «Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso», *Historia y Comunicación Social*, 18: 561-574 [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.44349](http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44349) [4-8-2024].
- DUBATTI, Jorge (2021): «Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)», *Avances*, 30: 313-333.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2021): «El vídeo: un instrumento para el análisis», en *El análisis de la escenificación*, eds. Martínez Valderas y López-Antuñano (Madrid, Fundamentos), 37-39.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles & SÁNCHEZ MONTES, María José (2016): «Posibilidades de un teatro transmedia», *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 18: 64-72 <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3047> [4-8-2024].
- HUERTA CALVO, Javier & VÉLEZ-SAINZ, Julio (2022): «Prólogo», *Cien años de Luces: ensayos en torno a Luces de bohemia*, ed. Sergio Santiago Romero, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 9-10.
- JENKINS, Henry (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003): «Transmedia Storytelling», *Technology Review* <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> [3-5-2023].
- KINDER, Marsha (1991): *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley, University of California Press.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara & LÓPEZ-ANTUÑANO, José Gabriel (eds.) (2021): *El análisis de la escenificación*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- OÑORO OTERO, Cristina (2020a): «Cuando el teatro es necesario: los nuevos formatos teatrales una década después (2009-2019)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29: 635-662.
- \_\_\_\_\_ (2020b): «Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 54.
- \_\_\_\_\_ (2020c): «Y la ciudad se volvió teatro. Reflexiones sobre paseos y teatro deambulatorio en tiempos de pandemia», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 45: 521-527.
- PALACIO ENRÍQUEZ, Diego (2021): «El espacio sonoro», en *El análisis de la escenificación*, eds. Martínez Valderas y Gabriel López-Antuñano (Madrid, Fundamentos), 298-302.
- PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- PAZ GAGO, José María (2011): *La revolución espectacular. El teatro de Váлле-Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023): *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [versión 23.6 en línea] <https://dle.rae.es> [8-5-2023].
- ROMERA CASTILLO, José (2022): «Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 27-37.

- SANTIAGO ROMERO, Sergio (2021): «El teatro en los tiempos de la peste: la larga cuaresma de 2020», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 892: 11-12.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2013): *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto.
- TORRE ESPINOSA, Mario de la (2019): «Aproximación al teatro transmedia: “Misántropo”, de Teatro Kamikaze», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII (2): 365-380.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2021): *Teatro. Farsas y esperpentos*, Instituto del Teatro de Madrid (ed.), Sergio Santiago Romero (coord.) (texto, introducción y notas de Daniel Migueláñez, María Serrano y Sergio Santiago), Madrid, Verbum.

