

cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 45 / 2022



Grupo de investigación
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
Aplicación a la enseñanza en Andalucía



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es

 Centro Virtual Cervantes

FUNDADORES DE CAUCE

Alberto Millán Chivite, M.^a Elena Barroso Villar y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)
Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M.^a Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Fernando Millán Chivite, M.^a Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M.^a Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M.^a Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel

Otras universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M.^a Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M.^a Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M.^a Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M.^a Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M.^a Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universitat de València), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M.^a Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel Broullón), M.^a Elena Barroso Villar, Ana M.^a Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite

Traductores del inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán
Traductores del francés: Manuel G. Caballero, M.^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson
Traductores del italiano: Maria Francescatti, Manuel Broullón, Pedro J. Millán

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

ANAGRAMA: Pepe Abad

La revista *Cauce* se encuentra indexada en la prestigiosa base de datos Emerging Sources Citation Index (ESCI), de Web of Science (WoS), con una puntuación de +3.5. Desde 2021, figura en Q4 del Journal Citations Index (JCI) de WoS. Además, también se incluye en el índice en DOAJ dentro de la sección MLA (Modern Language Association Database) con una puntuación de +3. Otras bases de datos que recogen la calidad de la publicación son: Dialnet (Q4), DULCINEA, CARHUS Plus+ 2014 (grupo D), LLBA, ISOC y LATINDEX (31/33 CRITERIOS, clasificación decimal universal: 81:82:37). De acuerdo con el índice español DICE, se han de destacar de nuestra publicación la trayectoria temporal (45 años, fecha inicio: 1977), la pervivencia (+1.5) y el índice ICDS, calculado en una puntuación de 8.0.

El número 45 (2022) de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido editado en colaboración con el Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550)

Inscripción en el REP. núm. 3495, tomo 51, folio 25/1.

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista *Cauce*

Maqueta e imprime: *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego.

Han colaborado en este número: Paula Colmenares León (Universidad Complutense de Madrid), Juan Manuel Díaz Ayuga (Universidad Complutense de Madrid), Javier Fernández Collantes (Universidad Europea de Madrid), Margarita García Candeira (Universidad de Huelva), Guillermo Laín Corona (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Miguel López Verdejo (Universidad de Huelva), María Clara Lucifora (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), Verónica Moreno Campos (Universitat Jaume I), M. Amor Pérez-Rodríguez (Universidad de Huelva), Susana Pinilla Alba (Universidad de Wuppertal, Alemania), José Manuel Rico García (Universidad de Huelva), Marcela Romano (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), Iria Sobrino Freire (Universidade da Coruña), Zaida Vila Carneiro (Universidad de La Rioja)

Artículos recibidos: 13

Artículos aceptados: 7

Artículos rechazados: 6



ÍNDICE

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, CONCEPCIÓN MARÍA

Editorial: Calidad y valoración de literatura infantil para bibliotecas infantiles.....9

1. SECCIÓN MONOGRÁFICO: MÚSICA POPULAR Y EDUCACIÓN LITERARIA (SS. XX-XXI). PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA ESO Y BACHILLERATO

GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA

Introducción al número monográfico. Música popular y educación literaria (ss. XX-XXI). Propuestas didácticas para E.S.O. y Bachillerato33

LÓPEZ SÁNDEZ, MARÍA

La música popular y la educación literaria en contextos multilingües: una propuesta interartística y multicultural con incorporación de Sistemas de Información Geográfica.....43

LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL LUIS

«La llorona»: canción, leyenda y poesía. Un modelo didáctico para trabajar el discurso lírico en la educación secundaria.....65

ESCORIAL SANTA-MARINA, SONIA

MARTÍNEZ REQUEJO, SONIA

LORES GÓMEZ, BEATRIZ

El *Román de Flamenca* y el lenguaje musical de Rosalía. Una propuesta didáctica conforme al Diseño Universal de Aprendizaje (DUA).....93

REGUEIRO SALGADO, BEGOÑA
Poesía y música: aportaciones a la educación literaria y a la didáctica de la
poesía.....117

VARA LÓPEZ, ALICIA
Viajes temporales, cósmicos y poéticos en el rap de Gata
Cattana.....143

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

DE LA PUENTE, MAXIMILIANO
Escenarios intermediales.....173

3. RESEÑAS

BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.
Matilde de la Torre (2022). *Jardín de damas curiosas*. Edición, introducción
y notas por Luis Pascual Cordero Sánchez. Valladolid: Editorial Páramo.
292 pp.....191

COELLO HERNÁNDEZ, ALEJANDRO
Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.) (2021). *Entre copla y
flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson. 300
pp.....195

MARTÍNEZ DEYROS, MARÍA
Nieto Caballero, Guadalupe (2020). *Francisco Valdés en sus libros: estudio
de la obra de un autor olvidado de la Edad de Plata*. Berlín: Peter Lang.
ISBN 9783631810705. 167 pp.....199

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

ESCENARIOS INTERMEDIALES

INTERMEDIATE SCENARIOS

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2022.i45.8>

DE LA PUENTE, MAXIMILIANO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GINO GERMANI, FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES,
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y
TÉCNICAS (ARGENTINA)

Investigador Adjunto

Código ORCID: 0000-0002-2645-8867

midelapuerta@conicet.gov.ar

Resumen: Presentamos en este artículo algunos de los escenarios intermediales en los que tiene lugar el teatro de nuestra contemporaneidad. Analizamos, para ello, una serie de obras performáticas y audiovisuales. Consideramos que, en el marco del arte contemporáneo, la hibridación, la inespecificidad y la yuxtaposición de géneros, estilos y formatos se encuentran a la orden del día. En primer lugar, retomamos algunos conceptos que vinculan a las artes escénicas con las tecnologías digitales. Señalamos que la tecnificación masiva de las actividades en las que se desarrolla la vida de las personas ha promovido la creación de un espacio público virtual. Sostenemos luego que la lógica convivial de las artes escénicas, que ahonda en la copresencia física como su característica determinante, queda en un segundo plano en favor del desarrollo de acciones rizomáticas, desjerarquizadas y heterogéneamente interconectadas. Para dar cuenta de estos aspectos, analizamos las obras *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973*, de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone; *Relato situado. Memorias del aislamiento*, producida por la Compañía de Funciones Patrióticas; así como tres cortometrajes de video 360: *El almohadón de plumas*, *La casa tomada* y *Misterio en la biblioteca*, realizados por Gabriel Pomeranec.

Palabras clave: Intermedialidad. Performance. Teatro. Cine. Audiovisual. Transposición. Remediación. Virtualidad.

Abstract: In this article, we present some of the intermediate scenarios in which contemporary theater takes place. To do so, we analyze a series of performative and audiovisual works. We consider that, within the framework of contemporary art, hybridization, unspecificity and the juxtaposition of genres, styles, and formats are the order of the day. First of all, we take up some concepts that link the performing arts with digital technologies. We point out that the massive technification of the activities in which people's lives are carried out has promoted the creation of a virtual public space. We then argue that the convivial logic of the performing arts, which delves into physical copresence as its determining characteristic, is put in the background in favour of the

development of rhizomatic, non-hierarchical, and heterogeneously interconnected actions. To account for these aspects, we analyse the plays *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973*, by Pompeyo Audivert and Andrés Mangone; *Relato situado. Memorias del aislamiento*, produced by the Compañía de Funciones Patrióticas; as well as three short 360 video films: *El almohadón de plumas*, *La casa tomada* and *Misterio en la biblioteca*, made by Gabriel Pomeraniec.

Key-words: Intermediality. Performance. Theater. Cinema. Audiovisual. Transposition. Remediation. Virtuality.

1. INTRODUCCIÓN

Nos proponemos reflexionar aquí sobre la relación entre la escena y la intermedialidad, si pensamos que esta última puede definirse como aquello que se encuentra entre las artes. Nos referimos a prácticas artísticas caracterizadas por la inespecificidad y la hibridación, «que no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en las distintas artes» (Rebentisch, 2018: 91). Esta tendencia cada vez más significativa hacia la intermedialidad, según Rebentisch (*op. cit.*: 92), se observa en la omnipresencia de las instalaciones. Estas últimas operan en contra del «ideal objetivista de una sincronidad entre la obra y el acto de recorrerla mediante la observación» (*ibid.*), propio de las obras temporales. Presentaremos entonces, en este trabajo, una serie de obras performáticas y audiovisuales que remiten a diversos escenarios y situaciones intermediales.

Retomamos en primer lugar algunos conceptos que vinculan a las artes escénicas con las tecnologías digitales, en el marco de una cultura de la convergencia. Surgen así nociones tales como teatro transmedia, teatro digital e interactivo, *performances* en entornos virtuales, etc., lo cual no hace más que visibilizar que existen múltiples denominaciones para reflexionar sobre esta reunión entre lo teatral y las tecnologías. En el último tiempo los fenómenos de convergencia digital dieron pie a formas híbridas que se extienden a distintos lenguajes y expresiones artísticas. Como señala Abuín González, el teatro actual «problematiza las ideas de presencia (*liveness*) y mediatización a través de la incorporación de las nuevas tecnologías» (Abuín González, 2008: 37). Este estado de cosas se ha potenciado a partir de la pandemia de COVID19, en el marco de «una sociedad que considera obsesivamente como nuevos tótems críticos las ideas de conexión, interactividad o multilinealidad» (*op. cit.*: 31). Nos

referimos a un tipo de teatro que es a la vez «remediado, inmersivo e interactivo» (*op. cit.*: 42), no solo porque las obras contemporáneas plantean una relación entre medios, a la vez que dan cuenta del propio dispositivo de la virtualidad, es decir, que muestran las posibilidades poéticas de construcción del medio, sino porque «su carácter es metadiscursivo, intertextual e intermedial» (*ibid.*).

Retomamos también las nociones de «convivio» y «tecnovivio», desarrolladas por Jorge Dubatti (2015). Este autor define al convivio teatral como «la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro» (Dubatti, 2015: 45). A partir de este concepto, Dubatti recupera una base aurática para pensar el acontecimiento teatral. A su vez, el tecnovivio es definido como «la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica» (*op. cit.*: 46). Lo que hemos visto en este tiempo de profundización y desarrollo de un teatro intermedial, digital y transmedia, es un estado de situación que se aleja de nociones esencialistas y dicotómicas, y que se caracteriza más bien por la hibridación y la mixtura de procedimientos y dinámicas que suponen una convivencia, no exenta de tensiones, entre lo convivial y lo tecnovivial; nociones que funcionan así complementariamente.

Retomamos también la categorización que utiliza Beatriz Cabur (2015) a la hora de pensar un espectáculo digital. La autora hace referencia a cinco características insoslayables: «1. Utilización de telepresencia en la puesta en escena. 2. Presencia de un actor o actores que actúen en directo. 3. Canales de comunicación abiertos entre el público y los actores. 4. Estructura preestablecida. 5. Texto dramático, elementos visuales y sonoros» (84). Volveremos más adelante sobre estas consideraciones.

2. EL ESPACIO PÚBLICO VIRTUAL

La tecnificación masiva de las actividades en las que se desarrollan las vidas de las personas ha promovido en estos años la creación de un espacio público virtual. En relación al campo artístico, tal como sostiene Boris Groys, Internet ha devenido en un dispositivo clave, en la medida en que se ha tornado «un lugar central para la producción y la distribución [...] de las

prácticas artísticas y, de manera más general, de los archivos culturales» (Groys, 2016: 195). La Web funciona bajo un carácter desfictionalizado, esto es, que tiene como referente una situación, un contexto o una realidad *off-line*. En el mundo virtual solo podemos percibir «la producción artística como un proceso real y la obra de arte como una cosa real» (*op. cit.*: 198). En las redes sociales, ya no nos topamos entonces con una obra artística, sino con «el diseño de información —es decir frente a la presentación estética de documentación sobre eventos reales de arte y no ante la producción de ficción» (*op. cit.*: 199). La documentación en el mundo virtual, ya sea a través de la web, de las redes sociales o de la transmisión en video en tiempo real, de una obra performática que se desarrolla en un enclave territorial físico y tangible ocupa un lugar cada vez más destacado. Esta documentación del proceso deviene entonces obra. De esta manera, las acciones performáticas están creando a la vez archivos de las formas en que, por ejemplo, las personas viven las consecuencias de la pandemia en Argentina y en otras partes del mundo, que serán resignificadas en el porvenir de maneras ahora impensadas, puesto que estos archivos se configuran como «máquinas de transportar el presente hacia el futuro» (*op. cit.*: 211).

3. ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD, ARTES ESCÉNICAS Y TECNOLOGÍAS

Recuperamos en este apartado la noción de «estética de la precariedad» que desarrolla Eleonora Fabião. Se trata de una condición asociada a características como «inestabilidad, relatividad e indefinición, en favor de la permanente renovación de sí, del medio y del arte» (Fabião, 2019: 29). Tal como hemos señalado en otro trabajo (de la Puente y Manduca, 2022), este abordaje da cuenta de un estado de cosas en el marco del arte contemporáneo, en el que la hibridación, la intermedialidad, la inespecificidad y la yuxtaposición de géneros, estilos y formatos se encuentran a la orden del día. Podemos pensar las obras a las que nos referiremos a continuación a partir del concepto de «remediación» (Bolter y Grusin, 1999), específicamente desde el estilo visual de la hipermediación, «que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio» (Abuín González, 2008: 36). Somos conscientes todo el tiempo de las lógicas digitales que vertebran a las *performances* virtuales: asistimos a

la visualización de pantallas que remiten a otras pantallas. El sistema significativo funciona con el fin de exponer la (auto-)conciencia del medio, a la vez que transmite su propia opacidad, esto es, «el reconocimiento por parte del espectador de que se percibe a través de un filtro mediático» (*op. cit.*: 36). La lógica convivial de las artes escénicas, que ahonda en la copresencia física como su característica determinante, queda en un segundo plano en favor del desarrollo de acciones rizomáticas, desjerarquizadas y heterogéneamente interconectadas, retomando la terminología de Deleuze y Guattari (2003). La crisis del convivio, esto es, de la presencia, o más bien su resignificación ante la posibilidad de una «presencialidad expandida» (Romero, 2021) vía las plataformas digitales, va de la mano del desarrollo de una frontera porosa e indefinida entre lo público y lo privado, puesto que en el capitalismo de plataformas resulta extremadamente dificultoso saber dónde comienza uno y termina el otro.

4. MUSEO EZEIZA. UN ABORDAJE INTERMEDIAL DE LA MEMORIA

En este apartado nos referiremos a *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973* (2009-2019), una instalación teatral de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone estrenada en la Ciudad de Buenos Aires, que aborda el violento enfrentamiento que tuvo lugar el 20 de junio de 1973 entre las distintas facciones del peronismo, que dejó incontables muertos y desaparecidos, en ocasión del regreso definitivo a la Argentina del fundador de este movimiento, Juan Domingo Perón, luego de casi 18 años de exilio en España.

Nos referimos aquí a una concepción de museo como lugar de cristalización de las memorias, además de examinar la noción de instalación teatral para dar cuenta de los vínculos que «el arte espacial de la instalación mantiene con las artes temporales que asimila intermedialmente y con las cuales trabaja» (Rebentisch, 2018)

El teatro del actor y director Pompeyo Audivert se basa en la creación colectiva generada a partir de la improvisación. De allí deviene su impactante propuesta estética, caracterizada por la creación de máquinas teatrales. Allí,

se fusiona la riqueza de un trabajo colectivo, la escritura y reescritura del texto [...]. A partir de un esquema que guía los movimientos en la escena, las palabras son

introducidas por libre asociación. En general suelen ser al principio quebradas, incongruentes, caóticas, y luego van conectándose con temáticas que revelan temas a la vez históricos y antihistóricos (Raimondi, 2008: 18).

Esta fue la impronta del proceso creativo de *Museo Ezeiza*. Actores-inertes acostados sobre camillas sostienen objetos tales como billetes, fotos, collares y cartas de mesa. El acontecimiento histórico, el enfrentamiento entre las facciones peronistas de izquierda y derecha y la consecuente masacre, se narra a través de estos objetos parlantes, testigos del horror. La denominada «Masacre de Ezeiza» es contada así a través de un collar de perlas, una foto de un cantante popular, un botón blanco o un mapa de la provincia de Buenos Aires. Los objetos-fetiches que portaban quienes fueron asesinados hablan, interpelan, tienen memoria, cuentan la historia. Narran los retazos de la tragedia nacional. «Son objetos humanizados, sujetos objetivados» (Manduca, 2020: 3). La obra se organiza a mitad de camino entre un museo vivo, una morgue y un acto político-partidario. Tres espacios histórico-ficcionales superpuestos la habitan: el palco, el campo y el hotel internacional devenido sala de torturas e interrogatorios (Manduca, 2020: 4).

La obra se presenta como un museo en torno a los acontecimientos ocurridos en Ezeiza en 1973: «un museo sindical y latinoamericano», según afirma uno de los personajes. Un museo que recurre a fragmentos inarticulados para acercarse a uno de los acontecimientos más dramáticos de la historia reciente del país. Un museo que pone en escena memorias marginales a través de los objetos hallados en el campo donde ocurrió esta suerte de tragedia griega. El museo opera a través de la fetichización de la memoria, generando un accionar que embalsama y cristaliza los acontecimientos históricos. El museo destruye la vitalidad de la historia, sus fuerzas, pasiones y tensiones contradictorias. Es también un reservorio que fija y ancla sentidos. El museo es una institución que instaaura memorias fosilizadas, impuestas por el lento trabajo del consenso, a condición de que se encuentren dentro de los estrechos márgenes de visibilidad y audibilidad social de la época. El museo y el poder establecido van entonces de la mano. La obra actúa en guerra contra esta concepción museística conservadora. *Museo Ezeiza* puede pensarse como una suerte de museo crítico o de «contra museo» (*op. cit.*: 5).

Museo Ezeiza es una instalación teatral a ser recorrida, investigada y reapropiada críticamente por los espectadores, quienes deben recorrer el

espacio escénico para poder escuchar las historias de los objetos parlantes participantes de la masacre. No solo existe entonces un desplazamiento físico del público, sino que este último solo alcanza a comprender fragmentos de un sentido total inabordable, ya que las voces de los actores/objetos-fetiché, ubicados en diferentes espacios, se yuxtaponen unas a otras. Al ingresar al museo de «La Masacre de Ezeiza», los espectadores entran en realidad a un escenario trágico, abandonado a su propia suerte. El público se encuentra allí para ser testigo de un paisaje de terror. No existe una posición neutral posible. No hay punto de vista por fuera de la instalación. «El espectador solo puede descubrirla si se mueve por ella» (Rebentisch, 2018: 188-189). Este último recorre la instalación distanciadamente, inspeccionando y evaluando, y a la vez es tomado por los recuerdos y las impresiones subjetivas que el museo de la masacre hace surgir en él, «agobiado por la intensa atmósfera de la instalación» (*op. cit.*: 189). La instalación teatral de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone genera angustia porque nos confronta con las promesas incumplidas del horizonte de una época, con la destrucción de las vidas que sustentaban un proyecto revolucionario arrasado por el terrorismo de Estado. Los objetos que narran la masacre devienen inquietantes dobles, muertos vivos, fantasmas que encarnan a los desaparecidos.

«La Masacre de Ezeiza» prefigura lo que acontecerá durante la última dictadura cívico-eclesiástico-militar (1976-1983) en Argentina, anticipándose así a lo que Silvia Schwarzböck define como la «vida de derecha» (Schwarzböck, 2016), dada por las derrotas de los proyectos revolucionarios de la década del setenta y la imposibilidad de pensarse social y colectivamente desde entonces. Ezeiza supone el comienzo del triunfo del terror dictatorial y la entronización de los méritos y los logros individuales propios de la ideología neoliberal, a la par que el silencio y el olvido sobre las derrotas colectivas. Una instancia victoriosa que no hace más que acentuarse desde 1983 en adelante, con el retorno de la democracia. A la vez que posibilitó el regreso definitivo del líder del peronismo, aquel 20 de junio de 1973 inauguró los exilios de muchos argentinos que debieron huir raudamente para salvar sus vidas. Ezeiza se configura simultáneamente como la puerta de entrada y de salida. El inicio de un largo proceso que se profundizará, gracias a las políticas neoliberales, con el exilio forzado de más compatriotas a raíz de las agudas crisis sociales, políticas y económicas. Quizás no sea casual, en esta línea interpretativa, que aquella

vez el palco estuviera ubicado junto a la autopista que conduce directamente al aeropuerto internacional. Esta situación da cuenta de lo que «La Masacre de Ezeiza» tiene de momento inaugural en la historia argentina reciente, más allá de las interpretaciones contradictorias que suscitó desde su origen.

Como afirma Mirta Varela:

Ezeiza fue anunciado alternativamente como «una fiesta popular» y como «el reencuentro físico de Perón con su pueblo». Se convirtió, en cambio, en un símbolo de la irracionalidad del peronismo, del enfrentamiento entre la izquierda y la derecha armadas, y en un anuncio de los malos tiempos por venir. Ezeiza como una matanza premeditada o Ezeiza como expresión de las pasiones desatadas (Varela en Feld & Stites Mor, Jessica, 2009: 116)

Ezeiza asume sentidos divergentes, contradictorios y cambiantes, según las condiciones de decibilidad y visibilidad social de cada momento histórico, desde la dictadura hasta los distintos períodos de la posdictadura y sus respectivas políticas públicas de memoria.

Esta pluralidad significativa es un terreno fértil para el desarrollo de expresiones artísticas como la analizada aquí, en la que «La Masacre de Ezeiza» opera como telón de fondo y sirve a la vez para denunciar y exponer mecanismos específicos del acontecimiento teatral. En ese sentido, *Museo Ezeiza* se constituye como un verdadero «pedrazo en el espejo» (Audivert, 2019) contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, a la vez que cuestiona también la univocidad de sentidos de un acontecimiento histórico medular en la historia reciente del país. «La Masacre de Ezeiza» en tanto «mito histórico» (*op. cit.*: 22) es expuesto como constructo ficcional, como impostura y farsa originaria de la puesta en escena de lo nacional. Se evidencia en la obra «una posición no representativa de la actuación (y de la escena) donde el personaje está perdido y sin coartada» (*op. cit.*: 22). Tomando la forma de la instalación teatral, se trata de impugnar no solo una narrativa homogénea y sin tensiones intrínsecas en torno a la construcción artificial de lo nacional y de su pasado reciente, sino de erosionar también la propia mimesis teatral, que aún continúa siendo el paradigma estético dominante en el teatro alternativo de la ciudad de Buenos Aires.

En ese doble movimiento, *Museo Ezeiza* atenta contra los sentidos comunes que los gobiernos democráticos han establecido en lo que respecta a la relación entre política, violencia y lucha armada, a la vez que hace referencia a las consecuencias de la derrota del último gran proyecto

colectivo que buscaba un cambio sustancial en ese estado de cosas, dando cuenta así de la imposibilidad de clausurar sus múltiples tensiones que se derraman sobre el presente.

5. LA SERIE *MEMORIAS DEL AISLAMIENTO*

Durante el primer año de la pandemia de COVID, la Compañía de Funciones Patrióticas, un destacado colectivo argentino de activismo, teatro, música y *performance* creado en 2008, desarrolló una investigación con algunas aplicaciones de videoconferencia que permiten la interacción con el público. Como resultado de esta exploración surgió una serie compuesta por seis eventos performáticos virtuales llamados: *Relato situado. Memoria del aislamiento*.

En seis funciones durante los meses de mayo a octubre de 2020, el grupo desarrolló esta serie, una propuesta vía *streaming* que buscaba, a través del trabajo colaborativo y el cruce de disciplinas artísticas, dar cuenta del presente histórico que provocó la aparición de la pandemia. La obra se construyó a partir del ensamble de diferentes formas de experimentar el confinamiento. Una exploración colectiva que aspiraba a acercar fronteras y recuperar o redefinir la relación convivial que caracteriza a las artes escénicas. Una serie de indagaciones sobre el tiempo, el espacio, el cuerpo, la vida, la muerte, tomando como punto de partida un uso crítico de las nuevas tecnologías.

El formato fue el mismo en cada una de las funciones. Cada integrante de la Compañía actuó como curador al invitar a un artista a realizar una *performance*, registrable en video, que abordara el aislamiento desde alguna perspectiva particular y siguiendo determinadas instrucciones. Los artistas convocados pertenecían a distintos campos artísticos: artes visuales, teatro, *performance*, música y danza. A ellos se sumaban los miembros estables de la Compañía, quienes aportaban acciones propias. Todos estos trabajos fueron entrelazados en una única obra en formato video que se presentó a través de *Jitsi*, primero, y *Zoom*, después. Cada función finalizaba con una canción, interpretada por algún artista invitado o por un integrante de la Compañía. Luego de cada una de las funciones, el público pudo dialogar con el grupo de artistas, aprovechando el formato de sala que brindan dichas aplicaciones. Pasados tres días del estreno, se podía acceder libre y

gratuitamente a los videos en la plataforma *YouTube*, donde se encuentran alojados. La salida al espacio público exterior como una liberación del encierro entre las cuatro paredes. La pandemia vista por los sectores más desatendidos de la población. Las lógicas de los barrios de la ciudad que se transforman durante el encierro. El proceso de gentrificación en las grandes ciudades y las consecuencias psicológicas que genera durante la pandemia. Los asesinatos de jóvenes inmigrantes de zonas obreras por parte de miembros de las fuerzas de seguridad. Vivir confinado en una ciudad extranjera, ser un artista inmigrante, estar acostumbrado a las relaciones a distancia. La violencia de género invisibilizada y reforzada durante el encierro, en un país donde una mujer es asesinada cada 29 horas. El teletrabajo y la vulneración del derecho a la desconexión de los trabajadores. Estas son las problemáticas centrales abordadas en la serie.

En relación con la tipología de Cabur (2015), mencionada al comienzo de este trabajo, consideramos que la obra de la Compañía de Funciones Patrióticas cumple con al menos cuatro de los cinco rasgos que caracterizan a los espectáculos digitales, con la salvedad del primero de ellos, en la medida en que la autora se refiere a la telepresencia en una puesta en escena que tiene lugar en un escenario físico y no virtual.

En cada una de las funciones de las memorias del aislamiento, los *performers* grababan sus *videoperformances* que se transmitían luego en un día y horario específico, al que se accedía a través de una sala de *Zoom*. El público podía intervenir mediante preguntas y/o comentarios a los artistas, al finalizar la función, por lo que existía un nivel concreto de interacción. Cada una de las funciones contaban también con una estructura dramática predeterminada, caracterizada por una yuxtaposición y ensamblaje de elementos textuales, visuales y sonoros.

La Compañía invitó además a artistas con distintas trayectorias y procedencias, lo que da cuenta de la amplitud y la multiplicidad de las propuestas y los puntos de vista involucrados en estas auténticas memorias del confinamiento. Unas memorias que se configuran como

un fenómeno frágil, vulnerable, incompleto, subjetivo y en permanente construcción colectiva. Es una materialidad conflictiva que invita al cruce de distintos lenguajes, en este caso artísticos, aprovechando las posibilidades que brinda el universo de la virtualidad, con la aspiración de desnaturalizar lo instituido, visibilizar aquello que está postergado y deconstruir lo real (Compañía de Funciones Patrióticas, 2020).

Así, debido a la situación de confinamiento global, el trabajo de este colectivo, acostumbrado a desarrollarse tanto en la calle como en teatros y espacios culturales, debió repensarse y resignificarse a la fuerza, aprovechando las posibilidades tecnológicas que permiten crear producciones híbridas y multidisciplinarias, ampliando los alcances de las artes escénicas y generando a la vez una «presencialidad expandida» (Romero, 2021), atravesada por las pantallas y la virtualidad forzada.

6. VIDEOS 360: INMERSIVIDAD, INTERMEDIALIDAD Y LITERATURA

En este último apartado nos referiremos a un tipo de producción que se encuentra en una fase experimental, pero que se ha desarrollado exponencialmente en los últimos años: los videos 360.

Se trata de un nuevo lenguaje que propone enormes desafíos al audiovisual y que se encuentra aún en una fase pionera. En Argentina, estas producciones se desarrollan fundamentalmente a través de productoras que obtienen sus recursos financieros por vías como la publicidad y los videos institucionales, y que luego se dedican a experimentar con estas producciones. A la vez, los equipos de realización son convocados por organismos estatales, museos y entidades educativas para realizar videos 360, por lo que sus aplicaciones, objetivos y posibilidades son así muy variados. Estos videos inmersivos se caracterizan por desarrollar narrativas espacializadas, donde lo que predomina es la generación de una experiencia en primera persona más que la vivencia de un relato. El espacio representado deja de ser bidimensional, como en el cine tradicional, para pasar a ser volumétrico. Se caracterizan también por poseer una suerte de «visibilidad total» y por la inexistencia del fuera de campo, entre otros aspectos.

Quisiera referirme aquí a tres cortometrajes en 360 que implican un abordaje intermedial, de transposición de la literatura al audiovisual: *El almohadón de plumas*, *La casa tomada* y *Misterio en la biblioteca*, realizados por Gabriel Pomeraniec para el Ministerio de Educación de la Nación, y que remiten a las obras de los escritores Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Leopoldo Lugones respectivamente. Nos detendremos en las operaciones estéticas que se ponen en juego en estos cortometrajes a la hora

de entrecruzar palabras e imágenes, es decir, los regímenes de lo decible y lo visible, sin perder de vista a la vez la finalidad pedagógica con la que fueron producidos.

El primero de ellos, *El almohadón de plumas*, es una transposición del cuento del escritor uruguayo Horacio Quiroga. El relato gira en torno a una pareja de recién casados y sobre una rara enfermedad que padece la mujer, quien progresivamente va perdiendo su fuerza vital, quedando postrada en la cama y siendo así consumida literalmente por una especie de monstruo innombrable. Lo particular de este cuento es que toda la historia ocurre en un mismo lugar, que es la casa de la pareja, que asume un carácter opresivo y siniestro. Esto último se hace evidente en la cama devenida lecho de muerte de la mujer, en la que se centra la acción dramática. Por eso no es de extrañar que, llegado un momento de la narración, la cámara asuma su punto de vista: vemos literalmente lo que la mujer ve. Nos consumimos en su enfermedad. Asistimos, incorporamos y encarnamos su padecimiento, mediante un tipo de narración subjetiva y espacializada.

El segundo es un video 360 basado en el cuento del autor argentino Julio Cortázar. El ámbito espacial es otra vez determinante en la acción: todo ocurre en la casa en la que viven sus protagonistas, Irene y el narrador, quienes son hermanos. El entorno familiar, tranquilo y reconocible, se vuelve de pronto amenazador, inquietante y de pesadilla, cuando la casa es literalmente ocupada por unos sonidos extraños que dan cuenta de la presencia de unos invasores desconocidos. Esta ocupación va extendiéndose a lo largo de todas las habitaciones, por lo que, pese a esbozar una resistencia inicial, finalmente los hermanos no tienen más remedio que huir con lo que llevan puesto, abandonando su casa para siempre. Nuevamente, como en el caso anterior, la narración se espacializa, la casa deviene la protagonista del relato y se vive la experiencia de los dos hermanos como propia, a la par que el sonido envolvente adquiere un lugar preponderante.

Por último, *Misterio en la biblioteca* combina documental y ficción en dosis equidistantes, al narrar la desaparición de un libro único de la Biblioteca Nacional de Maestros, abriendo una zona misteriosa en el histórico despacho del escritor Leopoldo Lugones. El video hace hincapié en la reproducción de los diversos puntos de vista en torno al acontecimiento central del relato, contraponiendo y contrastando testimonios a través de *flashbacks* que buscan explicar lo sucedido. Es el espectador quien debe decidir si va a creer o no en la veracidad de las

versiones que dan los distintos testigos, mientras busca desentrañar un relato que abreva en el género de suspenso. La realidad se presenta como una construcción ambigua y opaca, repleta de matices, contradicciones y tensiones. Nuevamente aquí el espacio asume una importancia medular, convirtiéndose en el personaje clave de la historia, en la medida en que el video fue grabado en la Biblioteca Nacional de Maestros, que se encuentra en el Palacio Pizzurno, sede del Ministerio de Educación de la Nación. Cabe señalar que Leopoldo Lugones fue su director por muchos años.

En suma, se observa que en los tres videos lo que se percibe es la navegación espacial como forma de actuación, esto es, la habilidad para moverse a través de los espacios virtuales. El usuario puede desplazarse a izquierda, derecha, arriba, abajo, atrás o adelante. Por eso señalamos que los videos 360 conforman narraciones espacializadas. Seguimos a su vez a Janet Murray (1997), quien identifica dos configuraciones para las narrativas digitales, el laberinto para resolver y el rizoma enmarañado. Tal como afirma la autora, en la estructura laberíntica la historia queda unida a la navegación del espacio. Se trata de una estructura característica de los juegos de aventuras, por la que el usuario intenta encontrar un camino desde el punto de origen al de llegada. La figura del laberinto es precisamente la que opera metafóricamente tanto en *La casa tomada* como en *Misterio en la biblioteca*, ya que en ambos videos se torna imperativo recorrer el espacio dramático para comprender las principales claves narrativas.

Como señalamos, y a modo de cierre, el video 360 en tanto experiencia inmersiva se constituye como un nuevo lenguaje, aún en fase de experimentación y consolidación, en el que se cruzan el teatro, el audiovisual y la *performance*, desde una narrativa de entornos (del Árbol y Nielsen, 2022), como una posibilidad de expansión de la literatura que alcanza e interpela a nuevos públicos.

Los que hemos presentado aquí son entonces algunos de los escenarios intermediales en los que está desarrollándose el teatro de nuestra contemporaneidad.

REFERENCIAS

- Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 29-56.
- Audivert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto.
- Audivert, P. y Mangone, A. (2020). Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973. <http://www.alternativateatral.com/obra15968-museo-ezeiza-20-de-junio-de-1973>
- Bolter, Jay y R. Grusin (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts/ London: MIT Press.
- Cabur, B. (2015). La telepresencia en el teatro de texto. *1616: Anuario de Literatura Comparada* 5, 75-84.
- Compañía de Funciones Patrióticas (2020a). Relato Situado. Memoria del aislamiento 1. <http://www.alternativateatral.com/obra71885-relato-situado-memoria-del-aislamiento>
- Compañía de Funciones Patrióticas (2020b). Relato situado. Memorias del Aislamiento. <https://www.youtube.com/watch?v=M7vIjje8gp4>
- Del Árbol, L. y M. Nielsen (2022). *360. Diseño y realización de video Inmersivo*. Buenos Aires: Nobuko Diseño Editorial.
- De la Puente, M. y R. Manduca (2022). Artes escénicas y pandemia. Análisis de caso de Las pestes (videoconferencias desde el encierro). *Artilugio* 8, 10-28.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2003). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9, 44-54.
- Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz (comp.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Manduca, R. (2020). Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973 (2013-2020) de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone. *Guay: Revista de lecturas*, vol. Agosto. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11878/pr.11878.pdf

- Murray, J. (1997). *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Buenos Aires: Paidós.
- Pomeraniec, G. (2019a). *El almohadón de plumas*. Buenos Aires: Educ.ar. <https://www.youtube.com/watch?v=N5Bvp4hgL3A>
- Pomeraniec, G. (2019b). *Misterio en la biblioteca*. Buenos Aires: Educ.ar. https://www.youtube.com/watch?v=u-TU5mccuBs&list=PLncOCZ_bu7NIiC4RmMJ8UUd8jWmSBQS1w&index=9
- Pomeraniec, G. y L. Leyrado (2019). *La casa tomada*. Buenos Aires: Educ.ar. <https://www.youtube.com/watch?v=ovzsVvQd-Fo>
- Raimondi, M. (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982>
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Romero, M. (2021). Presencias expandidas: afectos y cuerpos en procesos de creación. *Desbordes* 12(1). <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/desbordes/article/view/5896/5617>
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Varela, M. (2009). Ezeiza: una imagen pendiente. En C. Feld y J. Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, pp. 113-154.