

Una indagación escénica en torno a las fronteras artísticas y mediáticas en un mundo hipercultural: *El hipervínculo (Prueba 7)* (2018) de Matías Feldman



Alicia Aisemberg

Universidad de Buenos Aires, Argentina
aisemberg@hotmail.com

Recepción: 10/02/2022. Aceptación: 30/03/2022

Una indagación escénica en torno a las fronteras artísticas y mediáticas en un mundo hipercultural: *El hipervínculo (Prueba 7)* (2018) de Matías Feldman

Este artículo se propone pensar la cuestión del cruce de las fronteras de las disciplinas artísticas y de los medios, a partir del análisis de las estrategias intermediales de *El hipervínculo (Prueba 7)* (2018) de Matías Feldman. La obra acude a múltiples entrelazamientos con otras artes y medios, con el fin de entender el fenómeno de las transformaciones culturales de hoy, generadas por las nuevas tecnologías. Por esa razón, consideramos que es un trabajo de particular importancia para el estudio de los vínculos intermediales, tanto por intensificar y multiplicar esos mecanismos, como por abordar una investigación singular sobre las relaciones entre el teatro y los nuevos medios digitales, postulando una reflexión crítica sobre los mismos. En simultaneidad, las interacciones entre la escena y las artes visuales ocupan un lugar determinante, mediante las cuales la obra se pregunta por los cambios en la imagen, la identidad y la percepción contemporáneas.

PALABRAS CLAVES: INTERMEDIALIDAD, HIPERCULTURALIDAD, TEATRO, MEDIOS DIGITALES, ARTES VISUALES.

A scenic inquiry into artistic and media boundaries in a hipercultural world: *El hipervínculo (Test 7)* (2018) by Matías Feldman

This article aims to think about the question of crossing the borders of artistic disciplines and the media, based on the analysis of the intermediality strategies of *El hipervínculo (Test 7)* (2018) by Matías Feldman. The work resorts to multiple intertwining with other arts and media, in order to understand the phenomenon of today's cultural transformations, generated by new technologies. For that reason, we consider that it is a work of particular importance for the study of intermediality, both for intensifying and multiplying these mechanisms, and for addressing a unique investigation on the relationships between theatre and new digital media, postulating a critical reflection on them. Simultaneously, the interactions between the scene and

the visual arts occupy a determining place, through which the work questions the changes in the contemporary image, identity and perception.

KEYWORDS: INTERMEDIALITY, HYPERCULTURALITY, THEATRE, DIGITAL MEDIA, VISUAL ARTS.

Las relaciones intermediales

En las últimas décadas, la investigación artística acerca de las relaciones, los préstamos y los intercambios entre la teatralidad, la performance, el cine, las artes visuales y los nuevos medios digitales, ocupó un lugar cada vez más significativo en la escena porteña de Argentina. El cuestionamiento de las modalidades representacionales convencionales a través del cruce de los límites de las distintas prácticas artísticas y mediáticas, cuyas fronteras se tornaron débiles y permeables, condujo a explorar “una zona entre-los-medios” (Rajewsky, 2010) constituyendo obras intermediales desmarcadas de la tradición del teatro dramático y caracterizadas por la indefinición disciplinaria. Así, se fueron gestando otro tipo de proyectos cuya clave es la ubicación intersticial y el desplazamiento entre prácticas artísticas, alterando las delimitaciones y especificidades mediante una investigación sobre el “entre” de los medios convencionalmente constituidos.¹

En el contexto de un renovado interés que, tanto para la escena como para los estudios teatrales, han suscitado las relaciones entre el teatro, las otras manifestaciones artísticas y los medios de comunicación, la noción de intermedialidad fue decisiva en el abordaje del fenómeno. Las aproximaciones teóricas alrededor del tema se caracterizaron por provenir de diferentes campos: los estudios de medios, de cine, literarios y teatrales, entre otros. Los estudios de medios, desarrollados en el contexto de una revolución digital que aceleró y reveló procesos que antes eran menos notorios, abrieron un abanico de problemas y discusiones fecundas.² Según señala Jean-Marc Larrue (2016), a mediados de la década de 1980 en Alemania, un grupo de investigadores especialistas en estudios de arte y medios acuñó el término intermedialidad para diferenciarse de los enfoques tradicionales que consideraban a los medios como entidades estables y observables. La concepción acerca de que ningún medio puede considerarse como una mónada dirigió la atención hacia los procesos complejos de las interacciones. La noción de intermedialidad se basó en el supuesto de que no hay medios puros, sino que estos siempre incorporan estructuras y procedimientos de otros medios. En lo referido a este aspecto, surgió la discusión acerca de si era operativo continuar planteando el término medio, sin embargo, ciertos trabajos como el de Rajewsky (2010) sostuvieron la necesidad de tener en cuenta la noción para referirse a los medios convencionalmente constituidos y a partir de allí estudiar las rupturas que producen las interacciones. Un grupo de trabajos teóricos dedicados a la cuestión intermedial, perteneciente al campo de los estudios literarios y teatrales, plasmó un conjunto de conceptos que resultan indispensables en este artículo. Las investigaciones de Irina Rajewski (2005, 2010) resaltan las nuevas posibilidades de pensamiento de los fenómenos de cruce de las fronteras entre los medios que aporta el concepto de intermedialidad, proporcionando una mayor conciencia de la materialidad y la medialidad de las prácticas artísticas al estudiar sus relaciones, así como su distanciamiento respecto de los medios convencionalmente constituidos. Con el objeto de especificar las formas de inscripción de un medio en otro, la

1. A partir del término “medio” nos referimos tanto a medios artísticos como de comunicación.

2. Entre los trabajos procedentes de los estudios de medios se destacan: Bolter y Grusin, 2000; Jenkins, 2008; Schröter, 2011, 2012; Elleström, 2010; Larrue, 2016. Las investigaciones de André Gaudreault sobre el cine de los primeros tiempos y de Philippe Marion sobre medios de comunicación, también realizaron contribuciones valiosas.

autora propone tres categorías de intermedialidad —transposición, combinación y referencia—, que resultan fundamentales para distinguir las particularidades y la multiplicidad que adquieren las interrelaciones en la escena teatral. En esta misma línea teórica, Jean-Marc Larrue (2008) reconoce que el teatro es, históricamente, una práctica intermedial por excelencia. En su estudio sostiene que, en definitiva, el enfoque intermedial implica una amenaza con respecto a discursos esencialistas que señalaron que la presencia era el elemento determinante y que la escena teatral era uno de los últimos lugares de resistencia a la dominación de la reproducción técnica. Así también, Chiel Kattenbelt (2008) aporta el término de hipermedialidad, mediante el que destaca la relevancia de las vinculaciones intermediales en el ámbito del teatro y marca la singularidad de su funcionamiento. Según el autor, el cine, la televisión y el video digital no pueden integrar otros medios sin transformarlos según las condiciones de su especificidad; en cambio, el teatro es capaz de incluir a otras artes y a todos los medios manteniendo su materialidad originaria. De este modo, Larrue y Kattenbelt proponen desplazamientos y cuestionamientos en relación a los criterios tradicionales empleados para estudiar la teatralidad, sosteniendo un punto de vista diferente que apunta a pensar el fenómeno de las interacciones. Por último, en el ámbito de los estudios teatrales de América Latina, Ileana Diéguez Caballero (2007) postula el concepto de “teatralidades liminales”, que propone una aproximación a las prácticas de entrecruzamiento no sólo en cuanto a su intención de atravesar los límites disciplinares, sino también de ubicarse en los bordes del fenómeno artístico y el entorno social, señalando otra forma de exploración que fue significativa en la escena contemporánea de la región.³

En base al enfoque intermedial, este artículo se propone analizar la obra *El hipervínculo (Prueba 7)* (2018), escrita y dirigida por Matías Feldman, en la que son centrales la investigación sobre el cruce de fronteras entre los medios y la reflexión sobre los procesos culturales contemporáneos.

Las prácticas intermediales en las producciones contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires

Principalmente, las exploraciones intermediales contemporáneas se intensificaron con el surgimiento del teatro posdramático, poniendo en crisis la forma dramática y generando una reflexión sobre la representación. No obstante, es necesario tener en cuenta que los diálogos intermediales en la escena argentina recorrieron un proceso histórico fructífero y tuvieron un efecto dinamizador a partir del inicio del siglo XX, abarcando diferentes estéticas y modalidades de representación.⁴ Si pensamos diacrónicamente la dinámica de las interacciones y apropiaciones disciplinares en lo referido a la etapa contemporánea, es posible señalar cuatro estadios que pretenden proponer una primera aproximación a una periodización, con el fin de identificar los cambios, las formas de intermedialidad predominantes y señalar los momentos en que adquieren intensidad, si bien no se trata de un registro exhaustivo de la totalidad de las producciones que desarrollaron estas prácticas. El primer estadio se

3. El concepto liminal, que primero fue introducido por el antropólogo Víctor Turner, se refiere a la noción de limen (umbral) y a situaciones de transición, límite o frontera entre dos campos (Diéguez Caballero, 2007).

4. Estas interacciones, que abarcan distintos periodos, fueron estudiadas en investigaciones como las de María Fernanda Pinta (*Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental en los años 60*, Buenos Aires, Biblos, 2013), Jorge Sala (*Escenas de ruptura. Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2020) y en mis trabajos acerca de los intercambios entre el teatro popular, el cine y el tango en las primeras décadas del siglo XX (Alicia Aisemberg, *El mundo popular en escena*, en Aisemberg, A., Koss, N. y Fernández Chapo, G., *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia* Buenos Aires, InTeatro, 2009).

inicia a mediados de la década de 1990 con un conjunto de propuestas escénicas. En 1995, el grupo El Periférico de Objetos presentó *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, cuya puesta en escena estableció innovadores entrelazamientos disciplinares entre el teatro de objetos, la teatralidad y la performance, generando un fuerte impacto y un efecto dinamizador en el campo teatral, que prosiguió en otras producciones del grupo identificadas por un tratamiento periférico de los lenguajes artísticos. En 1996, Rafael Spregelburd inició la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* con la escritura de *La inapetencia*, inaugurando un trabajo fundamental en lo referido a las interacciones artísticas y mediáticas; ese mismo año, Javier Daulte en su obra *Criminal* comenzó un diálogo productivo entre la teatralidad y los géneros cinematográficos, que continuó en obras posteriores. Entre las experiencias iniciales que buscaron borrar los límites disciplinares, se desarrolló el Proyecto Museos (1995-2000), que contó con el diseño curatorial de Vivi Tellas y una serie de directores escénicos dedicados a investigar acerca de la teatralidad de espacios, objetos y prácticas de museos no artísticos de la ciudad de Buenos Aires. Desde el año 2002 Tellas continuó con los ciclos Biodramas y Archivos, trazando relaciones entre la escena y otras disciplinas, así como entre la vida y la ficción. En esos años, a partir de los primeros trabajos de Federico León y de Lola Arias, surgieron nuevas propuestas orientadas a experimentar sobre los intercambios entre la teatralidad, los procedimientos del cine y la literatura mientras que, Emilio García Wehbi y Alejandro Tantanian, trabajaban en una zona liminal entre el teatro, la performance y la literatura. A su vez, se desarrollaron otras formas de intermedialidad que asumieron la exploración de la memoria y constituyeron aproximaciones liminales a las experiencias políticas y sociales, ubicándose en los bordes de la teatralidad, la performance, las prácticas del museo y el entorno social. Estas búsquedas se expresaron en *Museo Miguel Ángel Boezzio (Investigación sobre el Museo Aeronáutico)* (1998) de Federico León, que presentó a un veterano argentino de la guerra de Malvinas,⁵ *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires* (2002) de Emilio García Wehbi, que propuso una intervención urbana en el contexto inmediato de la crisis de 2001, *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973* (2009) de Pompeyo Audivert, mediante una instalación performática sobre el acontecimiento histórico-político de la masacre de Ezeiza.

Avanzando en el nuevo milenio, el cruce de los límites entre los medios se profundizó y se ampliaron las formas de interrelación, conformando obras intermediales ubicadas en una zona entre-los-medios. En este aspecto, es posible señalar un segundo estadio que se abre con: *El amor es un francotirador* (Lola Arias y Alejo Moguillansky, 2007), *La paranoia* (Rafael Spregelburd, 2008), *Yo en el futuro* (Federico León, 2009) y *Mi vida después* (Lola Arias, 2009),⁶ cuyas obras —conjuntamente con *El pasado es un animal grotesco* (2010) y *Cineastas* (2013) de Mariano Pensotti, y con los trabajos de Romina Paula y Matías Feldman, entre otras propuestas— introdujeron otros modos de construcción y de percepción conformados por un entretrejo de materialidades, procedimientos e imaginarios de los medios artísticos y de comunicación. Estas indagaciones pusieron el acento en la investigación de nuevas relaciones, ensamblajes, polaridades y ampliaron las modalidades de los intercambios entre distintos medios, que no sólo eran evocados a través del uso de sus procedimientos, sino que, en ciertos casos, su materialidad se presentaba en la escena generando una combinación de medios y desestabilizando la tradición representacional de cada disciplina. Las puestas en escena indagaron acerca de diversos problemas artísticos: reflexionaron sobre la cuestión de la representación y confrontaron el acontecimiento teatral de presencia con las imágenes audiovisuales; se preguntaron de qué modo interactúa

5. Perteneciente al Proyecto Museos, antes mencionado.

6. Federico León y Lola Arias continuaron la exploración de una zona liminal entre la escena y el entorno social. En el primer caso mediante el trabajo con ancianos, adolescentes y niños; en el segundo, a partir de la incorporación de actores que pertenecían a la generación de los hijos de los militantes de los años sesenta y setenta, para que relataran sus historias en primera persona.

la ficción y la realidad; pensaron cómo se articula lo íntimo y lo colectivo; y exploraron nuevas formas de reconstrucción, producción y transmisión de la memoria. Es importante destacar que en esta segunda etapa también se desarrollaron otras líneas estéticas, que aspiraron a la recuperación de formas de intermedialidad vinculadas a las culturas populares y a los estilos interpretativos del actor nacional de inicios del siglo XX. De esta manera, una serie de obras se abocaron a los intercambios entre la teatralidad, el cine clásico nacional y el radioteatro, entre las que se destacan las puestas en escena de Diego Lerman.⁷

En un tercer estadio se destacan producciones como *Campo minado* (Lola Arias, 2016), *Arde brillante en los bosques de la noche* (Mariano Pensotti, 2017) y *El hipervínculo (Prueba 7)* (Matías Feldman, 2018), caracterizadas por la exacerbación de las estrategias intermediales a través de la inscripción en la escena de una multiplicidad de materialidades y procedimientos procedentes de diversos medios. A su vez, estos corrimientos y entrelazamientos disciplinares aspiraron a constituir experiencias críticas: si en el caso de Arias se apuntó al problema de la memoria de Malvinas trabajando en una zona liminal con el entorno social a través de la participación de veteranos argentinos e ingleses, Pensotti reflexionó en torno al cuerpo, las relaciones de dominación y el feminismo, y Feldman revisó la incidencia de los nuevos medios digitales y del modelo neoliberal en la construcción de las imágenes y las identidades.

Finalmente, en el transcurso de la pandemia, en los meses de cierre de las salas teatrales del año 2020, los mecanismos intermediales se convirtieron en una estrategia inevitable de supervivencia. La escena ya no fue el punto de partida y los entrecruzamientos se desplazaron a los medios audiovisuales y digitales en los que sólo era posible evocar algunas huellas de la teatralidad.

El enfoque posdisciplinario y la reflexión sobre la hiperculturalidad en *El hipervínculo (Prueba 7)* de Matías Feldman

En este devenir de las interacciones entabladas desde la experiencia presencial de la escena con otros medios artísticos y de comunicación, se sitúan una serie de proyectos desarrollados por Matías Feldman con un enfoque posdisciplinario: *Hacia donde caen las cosas* (2011) y *Pasolini-Invocación V* (2016), en los que investigó las relaciones entre la teatralidad, el cine y las artes visuales, *68. Ópera contemporánea* (2018), con Feldman a cargo de la dramaturgia y dirección, junto a otros artistas que realizaron la composición musical, una muestra fotográfica y una video instalación;⁸ y *El hipervínculo (Prueba 7)* (2018), que explora una zona intersticial entre la teatralidad, los nuevos medios digitales, las artes visuales y también incorpora apropiaciones del cine, la performance, la literatura y la teoría del arte. Esta última obra forma parte del Proyecto Pruebas, que el director inicia en el año 2013 con la Compañía Buenos Aires Escénica, con el objeto de dedicarse a investigar sobre los modelos de representación, las convenciones, los procedimientos escénicos y los mecanismos de la percepción. *La Prueba 7* acude a múltiples entrelazamientos con otras artes y medios, con el fin de pensar el fenómeno de las transformaciones culturales de hoy, generadas por las nuevas tecnologías. Por ese motivo, la consideramos una obra de particular importancia para el estudio de los vínculos intermediales, tanto por intensificar y multiplicar esos

7. *Nada del amor me produce envidia* (2008) de Santiago Loza; *Qué me has hecho vida mía* (2012) de Marcelo Pitrola, María Merlino y Diego Lerman; *La dama del mar (lo que atrae y espanta al mismo tiempo)* (2016), versión de la obra de Henrik Ibsen de los autores antes mencionados.

8. Fue un proyecto artístico intermedial con composición musical de Nicolás Varchausky; dirección, dramaturgia y diseño de escenografía de Matías Feldman; y arte, video y muestra fotográfica de Marcelo Brodsky. La video instalación que integró la Opera fue realizada por Marcelo Brodsky y Alejandro Chaskielberg.

mecanismos, como por abordar una investigación singular sobre las relaciones entre el teatro y los nuevos medios digitales, postulando una reflexión sobre los mismos.⁹

Byung-Chul Han (2019) propone la noción de hiperculturalidad para caracterizar los cambios culturales desarrollados en el proceso de globalización e intensificados por las nuevas tecnologías. En este aspecto, consideramos que es un concepto clave para analizar la obra de Feldman, en tanto ésta se dedica a pensar y tematizar dicha problemática de dos formas entrelazadas. Por un lado, se encuentra directamente tematizada constituyendo un nivel metarreflexivo que recorre la obra, en el que se plantean los problemas de la representación y de los cambios culturales actuales; por otro lado, se establece un conjunto de vínculos intermediales que apuntan hacia esa misma interrogación, entre los cuales el principal es el que investiga las relaciones entre la teatralidad y los nuevos medios digitales —centrándose en el dispositivo de internet—. De esa manera, *El hipervínculo (Prueba 7)* explora las principales operaciones y dinámicas del medio que mejor expresa el fenómeno hipercultural caracterizado por la yuxtaposición de lo diferente, la simultaneidad, la desespacialización de la cultura y la eliminación del aura (Han, 2019).

Han señala que la constitución hipercultural a partir de la yuxtaposición, la simultaneidad y la disyunción inclusiva produce una transformación con respecto a la concepción de la cultura como patria, en tanto suprime la conexión con el lugar. La hiperculturalidad, por medio de una conexión globalizada, pone a disposición formas culturales y prácticas que pueden provenir de tiempos pasados y son incorporadas de modo deshistorizado, disolviendo los límites y distancias no sólo espaciales sino también temporales. Así, surge una experiencia particular del espacio y del tiempo, que incide en la conformación de la identidad y la percepción contemporáneas:

Las expresiones culturales son extraídas de sus lugares correspondientes, de sus contextos históricos y rituales, y yuxtapuestas unas con otras. Se suceden las unas a las otras en una proximidad y simultaneidad hipercultural. En la hipercultura, diferentes formas y estilos de diferentes lugares y épocas son acercados en una hiperpresencia. Esta yuxtaposición hipercultural borra el aura que se apoyaba en el especial *aquí*, en el *lugar* único y en un tiempo y una historia particulares. De este modo, la globalización elimina el aura de la cultura haciendo de ella una hipercultura (Han, 2019: 55).

Con el fin de indagar y comprender la dinámica de los procesos hiperculturales, que producen una inusitada circulación de imágenes e informaciones, y con la intención de investigar la potencialidad artística de esas operaciones en la teatralidad, *El hipervínculo (Prueba 7)* practica un conjunto de estrategias autorreflexivas e intermediales. El plano metarreflexivo adquiere una presencia constante, instalando una zona dedicada a interrogarse acerca de la cuestión de la imagen y los cambios en la percepción en una época de intensificación de la reproducción tecnológica a nivel global, nutriéndose del pensamiento de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” y de los ensayos de Hito Steyerl. En simultaneidad, en este mismo nivel se inscriben autocomentarios referidos a la propia construcción de la obra. Las operaciones metarreflexivas se despliegan en diversos puntos de la puesta en escena mediante el recurso de la voz en off, a partir de la figura del Dr. Tulp y acudiendo a un

9. Las relaciones entre la teatralidad y los nuevos medios han sido escasamente trabajadas en la escena, predominando los vínculos con la performance, el cine, las artes visuales, la literatura y la televisión. *Las ideas* (Federico León, 2015) fue un proyecto intermedial con el cual dialoga la investigación de Feldman, que se centró en explorar las relaciones entre la escena y el medio digital, apelando a la apropiación de sus formas de yuxtaposición. En el transcurso de la pandemia, en el periodo de aislamiento, se concretaron nuevas experiencias en los límites del medio digital, el audiovisual y la teatralidad.

conjunto de escenas dedicadas a pensar el problema de la representación a través de una serie de obras de las artes visuales: *La lección de anatomía de Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt —que también es una referencia en el trabajo de Benjamin—, una sucesión de transposiciones escénicas de esta obra y la pintura *El barco de esclavos* (1840) de Turner —con la que se desarrolla una reflexión sobre la pérdida del orden y el principio de la perspectiva—. En esta misma línea, la escena con la cual se abre la segunda parte de *El hipervínculo (Prueba 7)*, presenta una conferencia a cargo de un grupo de artistas en la que se teoriza, de forma irónica, sobre los cambios culturales y de la percepción, refiriéndose al procedimiento de yuxtaposición en oposición a la linealidad secuencial y haciendo conscientes los mecanismos de construcción de la puesta en escena.

Con el mismo objetivo de realizar un señalamiento sobre los cambios culturales, la teatralidad cruza sus fronteras para relacionarse con los medios digitales, las artes visuales, la literatura, el cine, la televisión, la ópera y la performance. Las interacciones se desarrollan priorizando tres formas de intermedialidad, de acuerdo a la categorización de Irina Rajewsky (2005, 2010).¹⁰ En primer lugar, se desarrollan transposiciones intermediales a partir del pasaje de obras pictóricas al medio escénico. En segundo lugar, se inscribe la materialidad específica de otros medios en la teatralidad, configurando una intermedialidad sustentada en una combinación de medios que contribuyen de modo directo con sus distintas formas mediáticas a la construcción de la representación. Este es el caso de la presentación de imágenes en una pantalla, correspondiente tanto al medio audiovisual como al digital, en la que se exponen textos literarios y de reflexión estética, páginas de internet, fotografías, videos y reproducciones de obras pictóricas. En tercer lugar, se entablan vinculaciones mediante referencias intermediales, puesto que se desarrolla una evocación indirecta de las cualidades e instrumentos de otros medios, imitando a partir de la teatralidad los procedimientos y estructuras de sistemas mediales diferentes.



El hipervínculo (Prueba 7) de Matías Feldman (Imagen capturada del video de la puesta en escena)

El hipervínculo (Prueba 7) investiga el cruce de los límites espacio-temporales entre diferentes formas culturales y explora posibles conexiones. Para aproximarse a estos mecanismos hiperculturales emplea estrategias intermediales. Se vale,

10. Irina Rajewsky (2005, 2010) define las tres modalidades del siguiente modo: 1. Intermedialidad como transposición: se refiere a un proceso de transformación de un medio a otro, a partir de un texto fuente. 2. Intermedialidad como combinación: se produce al combinar al menos dos medios presentes en su materialidad, que pueden articularse como una mera contigüidad o mediante una integración. 3. Intermedialidad como referencia: cuando se evocan, tematizan o imitan los procedimientos, estructuras o dispositivos de un sistema medial diferente, a través de sus propios medios específicos.

principalmente, de relaciones intermediales en la forma de evocación y referencia indirecta del medio digital, adoptando una estructura de red constituida por escenas heterogéneas y discontinuas que juegan entre sí. A su vez, investiga las posibilidades de hipervincular escénicamente (Dasso, 2018), instaurando otro tipo de relaciones sustentadas en la conjunción “y”, que actúa como el nexo principal entre las escenas. A partir de una lógica no jerárquica, se establecen relaciones de yuxtaposición y simultaneidad: “La rizomática “lógica del y” produce una relación “asignificante”, es decir, una conexión de lo inconexo, una yuxtaposición de lo diferente, una cercanía de lo distante” (Han, 2019: 47). El deslizamiento a través de ventanas es otro instrumento apropiado de los nuevos medios. Las ventanas son accesos al universo hipertextual, que en la obra se evocan a partir del deslizamiento a través de escenas breves simultáneas ubicadas en diversas zonas espaciales, sobre pequeños escenarios, encuadradas por marcos y delimitadas por ventanas, o bien, mediante la presentación de una gran pantalla en la parte posterior del escenario que actúa como una ventana que permite percibir el mundo —un elemento icónicamente relacionado con el sistema medial digital—. Allí se visualizan reproducciones de obras pictóricas, palabras, videos, fotografías y páginas de Wikipedia. Bajo estas premisas, las formas del teatro simulan y evocan las prácticas e instrumentos del medio digital referido, tal como registra el dramaturgista acerca del proceso de investigación:

Los supuestos iniciales apuntaban a pensar las escenas como nodos, como vinculaciones dentro de una red. Las escenas serían heterogéneas, no sólo temáticamente, también en aspectos formales, como la duración de las mismas y la cantidad de intérpretes por escena. Se hablaba de algunas escenas pensadas como ‘clickeos rápidos’ (Dasso, 2018: 14).

Así, se concreta una dinámica de yuxtaposición de ideas, imágenes, música, materiales de otros medios y elementos escénicos, correspondientes a diversos espacios y tiempos históricos que agrupan figuras disímiles y distantes: reyes romanos, colonizadores, monjes de la Edad Media, un ángel, astronautas y burgueses contemporáneos. De este modo, se instaura una estructura que no sigue un modelo lineal o secuencial sino una dinámica característica del mundo hipercultural: una yuxtaposición de diferentes formas culturales enlazadas mediante hipervínculos, que crean conexiones en la escena a partir de motivos temáticos, palabras, materiales y colores. La intención es pensar de forma crítica, y en ocasiones irónica, los fenómenos contemporáneos de la dispersión, la acumulación desmesurada y el paulatino empobrecimiento de las imágenes del mundo hipercultural. Simultáneamente, la obra busca apropiarse de esas imágenes e incorporar los procedimientos del medio digital con el fin de elaborar nuevas formas artísticas intermediales, con la intención de cuestionar la lógica narrativa y representacional de las modalidades teatrales dominantes y expandir la experiencia perceptiva. Se trata de una operación compleja y paradójica, que apunta a exponer los mecanismos de la cultura digital con el fin de distanciarse y al mismo tiempo se apropia de su mecanismo fundamental de yuxtaposición. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los mecanismos del medio digital se reconfiguran en su apropiación escénica, adquiriendo un potencial artístico en relación a la investigación intermedial y la exploración de distintas formas de acoplamiento de mínimas estructuras compartimentadas en lugar de una lógica narrativa totalizadora.

Las relaciones intermediales de la escena teatral con el cine, la literatura y las artes visuales

En *El hipervínculo (Prueba 7)* se presenta un entretejido de relaciones con una multiplicidad de medios, que van más allá del medio digital, buscando alterar las delimitaciones establecidas, realizando transposiciones, imitando sus procedimientos y anexando

otras materialidades en la teatralidad. En este último aspecto, la obra de Feldman se dedica a explorar la capacidad particular del teatro de inscribir otros medios respetando sus materialidades e incorporándolos sin necesidad de transformarlos a las características específicas de lo escénico, por lo cual, Kattembelt (2008) lo define como un hipermedio.

En lo referido a las relaciones con el cine, un procedimiento esencial es el empleo del montaje y de una concepción de fragmentación en la construcción de escenas discontinuas. La pantalla de formato rectangular, si bien se asocia a los nuevos medios digitales, también remite al cine mediante el uso de imágenes audiovisuales y a partir del empleo de sus prácticas representacionales. Este es el caso de la proyección de paisajes para construir entornos naturales en el escenario y del empleo del recurso de la voz en off. Además, se presentan escenas dedicadas a evocar el imaginario audiovisual estadounidense, mediante un abanico de elementos: la proyección de una imagen de un paisaje icónico del western, la referencia al film de Hollywood *Río bravo* (Howard Hawks, 1959) y el empleo de un lenguaje característico de los doblajes televisivos. En esta misma línea, una escena posterior presenta la iconografía del cine de ciencia ficción, yuxtaponiendo el futuro a las épocas anteriores, con el fin de reflexionar sobre la disolución de los límites culturales, espaciales y temporales en la simultaneidad hipercultural. Además, el viaje en la nave espacial permite tematizar la cuestión de la relatividad del tiempo en el espacio cósmico, en un relato que, justamente, busca alterar esas coordenadas tradicionales.



El hipervínculo (Prueba 7) de Matías Feldman (Imagen capturada del video de la puesta en escena)

Los intercambios entre la teatralidad y la literatura adquieren relevancia en distintos puntos de la obra. Las enumeraciones de elementos disímiles y los poemas, enunciados tanto por el Dr. Tulp como por la voz en off, colocan en primer plano sonoro la textura de la palabra, a lo cual se agregan otras escenas que mediante el uso de la pantalla le otorgan protagonismo visual y materialidad a la escritura. De diversos modos, se inscriben materiales textuales en la teatralidad: en ciertos puntos de la obra a partir de la presentación de poemas, en otros momentos mediante el uso de la narración biográfica como sucede en la escena que acude al empleo del texto *Diario de Moscú* de Benjamin y, por último, a partir de reflexiones orales y escritas según las formas del ensayo y de los manifiestos estéticos.

Las relaciones intermediales con las artes visuales son determinantes, en tanto *El hipervínculo (Prueba 7)* se pregunta por la representación y la materialidad de la imagen contemporánea, confrontando las obras pictóricas con el acontecimiento escénico. Con el fin de investigar el cruce de las fronteras mediales, se exponen en la

pantalla una serie de reproducciones de obras de Rembrandt, J.M.W. Turner, Pieter Bruegel, cuyas imágenes interactúan con las escenas, así como se apela a un uso de lo pictórico proyectando formas abstractas, colores y texturas. Además, se adopta una concepción próxima a la instalación, por la forma de exhibir las escenas simultáneas sobre pequeños escenarios independientes, delimitadas como si se tratara de objetos de un museo o exponiendo ciertos textos en escena de acuerdo a las prácticas de la instalación de la palabra (Pavis, 2016). La modalidad representacional de la instalación se torna preponderante en el epílogo de la obra. Los objetos y cuerpos se disponen en el espacio según las maneras de mostrar de esa práctica artística: el estatismo, la intensidad de sus presencias, el paso del tiempo como pura duración, son elementos que apuntan a instalarlos como una obra plástica. Por otra parte, se trazan relaciones entre las prácticas del museo y el teatro, continuando una analogía que, según Beatriz Trastoy (2018), posee una fuerte productividad en la escena argentina contemporánea. De esta manera, Matías Feldman emplea una concepción propia de la curaduría, que se evidencia en el diseño de relaciones y contrapuntos entre las escenas y las obras visuales expuestas, mediante la búsqueda de una alteración de las lógicas de secuencialidad convencionales. Además, se pretende guiar el recorrido de la recepción a través de distintos recursos: la inclusión de textos explicativos a cargo de personajes como Tulp, la proyección de textos en la pantalla y la acción de la mirada de los personajes de Tulp, la Niña y el Ángel. Trastoy señala que la apropiación de la función curatorial por la escena teatral, no sólo se basa en un montaje y en la construcción de un recorrido que produce sentidos, sino en la concreción de un relato curatorial. Este diseño narrativo es fundamental tanto en la totalidad del Proyecto Pruebas como en el criterio de montaje al interior de *El hipervínculo*, que pone en relación objetos, imágenes, escenas y textos como si se tratara de una muestra que despliega un relato y sus sentidos, cuyas asociaciones generan un efecto multiplicador. En el escrito *El hipervínculo (Prueba 7)*. *Bitácora*, el dramaturgista de la Compañía Buenos Aires Escénica reflexiona sobre el proceso de curaduría y la productividad de las ideas del teórico de arte Aby Warburg, que permitieron desarrollar desde el inicio de la escritura un método de montaje que propuso nuevas asociaciones y conexiones (Dasso, 2018).

Desde el inicio de la obra, las interacciones entre las artes visuales y el teatro se desarrollan mediante la proyección en la pantalla de una serie de imágenes que reproducen obras pictóricas y sus transposiciones intermediales en la teatralidad. En las primeras escenas, de forma simultánea, en ambos extremos del espacio y mediante un montaje paralelo, se presentan una situación en un bar asociada a la teatralidad y una escenificación que concreta una transposición de *La lección de anatomía de Nicolaes Tulp*, a partir de un marco que indica el sistema medial de la pintura y delimita un grupo de elementos corpóreos: los personajes, una mesa y un libro de anatomía, a los que se añade una imagen bidimensional del cadáver. El pasaje a la teatralidad propone una imagen corpórea, aporta materialidades más pesadas y despliega el relato mediante una puesta en acción en la cual Tulp explica la lección en idioma holandés. Es importante destacar que uno de los temas de la obra de Rembrandt es el cuerpo, un elemento constitutivo de la teatralidad. A continuación, se yuxtapone otra obra, presentada por la voz en off y visualizada en la pantalla como una imagen inmaterial, que se articula con la obra anterior a partir de una mínima relación como si se abriera una nueva ventana con *El barco de esclavos* de Turner. La imagen desencadena una reflexión acerca de la crisis de las convenciones de representación, sus efectos en la percepción y sobre el tema del cuadro referido a la hegemonía de la racionalidad económica, que es un problema que desarrollará *El hipervínculo (Prueba 7)* en diversas escenas. Finalmente, a través de la pantalla se yuxtapone la reproducción del cuadro de Rembrandt cuya imagen duplica la transposición escénica de esa misma obra, exponiendo de ese modo la cuestión de la multiplicación de representaciones, la reproducción de copias y la oposición entre la imagen inmaterial y la teatralidad.



El hipervínculo (Prueba 7) de Matías Feldman (Imágenes capturadas del video de la puesta en escena)

En escenas posteriores, se explora el mecanismo de la reproducción de imágenes a partir de los procedimientos y la materialidad de la teatralidad, repitiendo variaciones escénicas que transponen *La lección de anatomía de Nicolaes Tulp* con diferentes coordenadas espacio-temporales, en las que el cadáver adquiere una corporalidad. Así, desde el acontecimiento teatral se produce un señalamiento sobre la repetición, circulación y acumulación de imágenes, que apunta a generar una reflexión acerca de la cultura en la época, de su reproducibilidad global. Con posterioridad a la primera escenificación antes mencionada, la segunda representación que reproduce la imagen de Rembrandt se configura a partir de un grupo de operarios que rodea el cuerpo sin vida de uno de los trabajadores luego de un accidente. Una tercera copia del cuadro propone una escena, limitada por un marco y un telón teatral, que presenta el cuerpo de un ministro de finanzas atacado en una fiesta de clase alta, quien se encuentra ensangrentado sobre una mesa y rodeado por los invitados. Luego, generando una nueva metamorfosis en la serie de reproducciones, se arma una escena rodeada por un cordón como si se tratara de una obra de un museo, en la que se mixturan los tiempos: un muerto circundado por unos romanos que lo crucifican, mientras por detrás se presentan unas bailarinas clásicas y la Niña que se introduce como observadora y participante. Las representaciones interactúan con otras escenas simultáneas y sucesivas, mediante elementos que producen conexiones o, por el contrario, instauran polaridades, así como ciertas figuras yuxtaponen tiempos y espacios disímiles en su interior.

El epílogo gira, nuevamente, en torno al tema de la reproducción: la obra de Rembrandt vuelve a representarse como una escena central que ocupa la totalidad del espacio y desarrolla una duración en la que el tiempo adquiere presencia y densidad. Se constituye por una serie de figuras, construidas por objetos y corporalidades de distintos tiempos, que repiten motivos anteriores, acumulan elementos y presentan una mesa de anatomía vacía. Finalmente, la Niña se ubica en el lugar del cuerpo y conforma una última figura, que por un efecto escénico aparece cortada en tiras como una imagen

descartada por una máquina trituradora de documentos característica de una empresa comercial. El epílogo es un momento clave que propone una serie de problemas fundamentales. En primer lugar, formula la cuestión de la acumulación de imágenes a partir de la repetición de una serie de variaciones del cuadro de Rembrandt en las que impera la yuxtaposición hipercultural. Mediante la intermedialidad la escena se nutre de elementos del sistema representacional del medio digital, con el objeto de repensarlo críticamente. De este modo, se expone el desmoronamiento del aura en la época de la reproducción global que, según Han (2019), no marca una carencia o negatividad, sino la aparición de otro tipo de experiencia. En segundo lugar, postula a la escena como un espacio de resistencia a la dominación de la reproducción técnica, a partir de un potente acontecimiento de presencia que se contrapone al medio digital. En tercer lugar, se presenta una apertura hacia nuevas formas de representación y percepción, mediante una intermedialidad que pone en cuestión la concepción esencialista de la escena y apuesta a la productividad artística de una zona intersticial de los medios. De este modo, el epílogo pone en juego un espacio de entrecruzamientos entre la teatralidad, las artes visuales, la instalación performática y el medio digital.



El hipervínculo (Prueba 7) de Matías Feldman (Imagen capturada del video de la puesta en escena)

La caída de los ángeles rebeldes (Pieter Bruegel, 1562) es otra obra proyectada en la pantalla, que propone interacciones con la teatralidad yuxtaponiendo espacios y tiempos heterogéneos de modo simultáneo. Si en la obra pictórica se representa la lucha del bien y el mal, en el relato escénico se presenta a un grupo de trabajadores de una empresa contemporánea intentando una rebelión que la obra expone con cierta ironía a través del discurso banal de algunos integrantes, así como por el debilitamiento de la lucha por sus derechos. Posteriormente, una serie de textos escritos intervienen la imagen de Bruegel a modo de subtítulos, adquiriendo centralidad en el espacio escénico vacío. El desplazamiento de los elementos escénicos habituales apunta a probar otras formas de relato fundamentalmente visuales y sensoriales y, a su vez, aporta una teatralidad a las imágenes de las obras visuales, que se exponen desde la pantalla en interacción con el espacio, los textos y la música. A partir de la obra de Bruegel, como resultado del cruce de fronteras entre las artes visuales y la teatralidad, emerge en escena la transposición de la figura de un ángel, que adquiere una corporalidad como sucedió antes con Tulp. Ambas figuras, junto a la de la Niña, recorren las escenas que se instalan en el escenario y deslizan al espectador de una ventana a otra, cumpliendo el rol de narradores, guías y observadores-participantes. Las tres figuras concretan cruces de las fronteras mediales: de la imagen hacia el teatro cuando los personajes de las obras visuales se corporizan en las escenas y, en dirección contraria, cuando un personaje del universo de la teatralidad como la Niña se introduce en las obras pictóricas evocadas en escena. De esta manera, la obra reflexiona sobre la imagen en

la época hipercultural que, cada vez más, se desprende del aura y de la materialidad, para construir otra forma de experiencia. La figura de Tulp, incorporando el objeto de un teléfono móvil en una de sus reflexiones, introduce la cuestión sobre el caudal de imágenes dispersas distanciadas de lo real y las transformaciones de la identidad en el universo de los nuevos medios electrónicos, cuya dinámica se centra en el deseo de ser imagen: “Si no soy imagen no existo”.

A modo de conclusión

La obra de Feldman apuesta a investigar una pluralidad de relaciones intermedias, mediante las distintas posibilidades de transposición, combinación y referencia. Además, indaga acerca de las distintas posibilidades de articulación entre los medios, generando coexistencias, desplazamientos, oposiciones, fusiones y situaciones oscilantes entre-los-medios (Rajewsky, 2010). Los vínculos de coexistencia son determinantes, a partir de la yuxtaposición y la simultaneidad de las imágenes inmateriales y las imágenes corpóreas de la teatralidad. Mientras que, las escenas centradas en la presencia performática de los actores acentúan la teatralidad. Ese efecto es perceptible en la escena de la reunión del grupo de amigos en el living burgués, que se constituye como una referencia a las convenciones características del teatro dramático y de la puesta en escena representacional tradicional, con el fin de cuestionarlas. En los momentos en que las imágenes proyectadas y la palabra escrita se adueñan del espacio vacío desde la pantalla, producen un desplazamiento de los instrumentos escénicos. En otros casos, se establece un tipo de articulación que propone una fusión de medios, como sucede en el epílogo en el que se produce una integración entre la puesta en escena y la instalación. Las interacciones del teatro con las artes visuales y con las formas de mostrar propias de la instalación, así como a través de otras disciplinas y medios, poseen la función de desafiar los límites de una escena representacional del texto teatral y de expandir las prácticas artísticas. De esta manera, se redefine la teatralidad introduciendo otros modos de construcción y de percepción conformados por un entretejido de imaginarios mediáticos, que ya no responden a las fronteras convencionales, sino a una zona entre-los-medios. Esta es una estrategia fundamental de *El hipervínculo (Prueba 7)*: realizar una indagación sobre el “entre” de la teatralidad y los otros medios.

Si Chiel Kattenbelt (2008) sostiene que el teatro debe ser considerado un hipermedio, en tanto es capaz de incorporar la materialidad de todos los medios, dicha potencialidad se torna determinante en *El hipervínculo (Prueba 7)*. La pantalla permite introducir las materialidades del medio digital, el audiovisual, la literatura y las artes visuales (en el formato de la reproducción); mientras que los elementos escénicos incorporan los procedimientos de la instalación, la ópera y la performance. La apropiación desde la escena de una dinámica hipercultural pone a disposición una multiplicidad de materiales y recursos que permiten investigar el potencial artístico de una forma más compartimentada, mediante acoplamientos y ramificaciones de estructuras breves e independientes que se apartan de una linealidad causal. No obstante, la presencia aurática del cuerpo, la materialidad del espacio y los elementos, así como la unicidad de la representación teatral elaborada frente a una comunidad de espectadores que participan del ritual, son elementos que reconfiguran fuertemente las operaciones apropiadas de los medios digitales. La aspiración de investigar al máximo la capacidad de la escena para convertirse en un hipermedio, incorporando las materialidades de una multiplicidad de medios, genera una sobreabundancia que, por momentos, atenta contra el objetivo de enfrentar el paradigma hipercultural. Sostiene Barría Jara (2021) que las artes escénicas y performáticas proponen otra manera de entender y percibir: son artes productoras de un acontecimiento de presencia que permite un aparecer del tiempo. Creemos que, cuando *El hipervínculo (Prueba 7)* consigue

aproximarse a esas formas alternativas de construcción y percepción encuentra su mejor estrategia junto con el desarrollo de la investigación intermedial. En escenas como las de la conferencia, el epílogo y otros momentos que privilegian la presencia y una aparición del tiempo, se logran alterar los mecanismos de las representaciones hegemónicas.

En relación con el cuestionamiento de los modelos culturales dominantes, en diversos puntos de la obra se remite al actual neoliberalismo y a la forma en que éste configura las identidades y los cuerpos, cada vez más diseccionados, mutilados y disueltos, bajo una hegemonía de la racionalidad económica.¹¹ Este problema se enuncia y se tematiza en diversas escenas: mediante las imágenes de Rembrandt y Turner, en la escena del living burgués en la que los personajes se preguntan por cuánto dinero se dejarían cortar una pierna, en la representación de la muerte de un operario, a través del grupo de trabajadores de una empresa incapacitados para defenderse colectivamente y, finalmente, mediante la destrucción de la imagen corpórea a través de la máquina trituradora de documentos de la última escena. Así también, se expone la cultura de las redes sociales que se introduce en la identidad a través del lenguaje, invadiendo a los sujetos de violencia, visiones estereotipadas y una permanente repetición.

En la *Prueba 7*, Matías Feldman y la Compañía Buenos Aires Escénica propusieron una reflexión lúcida acerca de problemáticas que se intensificaron aún más en el transcurso de la pandemia. Desde el año 2020 se aceleró el pasaje de una sociedad orgánica a una sociedad digital. En este marco, las artes escénicas no sólo se presentan como un medio privilegiado de exploración de lo corpóreo, sino que se manifiestan como un espacio propicio para la investigación de estrategias intermediales que apunten a cuestionar las imágenes y percepciones dominantes.

11. La problemática del trabajador y el capitalismo también fue abordada en *El ritmo* (*Prueba 5*), trazándose una conexión entre ambas obras.

Bibliografía

- » Barría Jara, M. (2021) “Presencia y tiempo: el entre en el que tiene lugar la experiencia”, presentado en Laboratorio Internacional Traspasos Escénicos Presencias y teatralidades urgentes. La Habana, 3 de noviembre 2021, mediante una exposición virtual en video, inédito.
- » Dasso, J. F. (2018). *El hipervínculo (Prueba 7). Bitácora*. Compañía Buenos Aires Escénica (Estudio realizado por el dramaturgista de la Compañía, que integra el material de prensa de la obra), inédito.
- » Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- » Han, B-C. (2019). *Hipermedialidad*. Buenos Aires: Herder.
- » Kattenbelt, Ch. (2008). “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, en Freda Chapple (Editora), *Culture, Language and representation. Intermediality, Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, 6 (Mayo), 19-29.
- » Larrue, J-M. (2008). “Théâtre et intermédialité. Un rencontre tardive”, *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 12, 13-29. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/>
- » ——— (2016). “The “In-between” of What? Intermedial Perspectives on the Concept of Borders/Boundaries”. *Digital Studies/le Champ Numérique*, 5(3). DOI: <http://doi.org/10.16995/dscn.33>
- » Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato.
- » Rajewsky, I. O. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, 43-64. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/>
- » ——— (2010). “Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”, en Lars Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 51-68.
- » Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.