

El espectador en el proceso creativo del Hipervínculo de Matías Feldman.

COCE, María Victoria / UBA-UNA – viasensus@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Espectador. El Hipervínculo. Matías Feldman*

» **Resumen**

El trabajo parte de un análisis teórico de las reflexiones metateatrales del autor del *Hipervínculo* en torno al lugar que le dio a su idea de espectador en el proceso creativo de su obra. Específicamente nos proponemos relacionar la idea que tuvo el autor respecto de las formas de percepción del espectador atravesadas por las nuevas tecnologías con el valor político de este espectáculo de teatro no representacional. Partimos de la consideración de la obra y de las reflexiones recogidas en algunos medios que se hicieron eco de la presentación de su obra en el Teatro San Martín en 2018 y de una entrevista personal realizada a M. Feldman en el marco del proyecto de una investigación que llevo adelante en la UNA. Hacemos foco en el procedimiento compositivo basado en el torbellino de escenas yuxtapuestas sin conexión aparente, que desestabilizan la mirada de un espectador clásico (del teatro representacional) con el objetivo de poner de relieve el efecto político reconocible más allá del contenido, que como el mismo autor declara está puesto en la experiencia que se genera en cada función. De modo que el trabajo se presenta como una reflexión sobre este tipo de teatralidad escénica en la que el sentido no remite únicamente al objeto o situación que percibimos sino que hace presente también a quien lo percibe. “No se trata solamente de lo que vemos, sino de nosotros mismos como parte de esa situación de percepción” (Cornago, 2016: 29) y a partir allí buscaremos definir el valor político de esta opción dramática.

» ***El Hipervínculo, la pérdida de control y el valor político de la mirada.***

Partimos de la consideración del espectáculo *El Hipervínculo*, la prueba número siete del *Proyecto Pruebas* que Matías Feldman viene desarrollando con su compañía Buenos Aires Escénica desde 2013 y de las entrevistas hechas al autor, tanto propias como las disponibles en los medios. *Proyecto* que él mismo define como un conjunto de investigaciones que no terminan en obras sino en espectáculos.

Tomamos como objeto de análisis el espectáculo visto el día el trece de septiembre de 2019 en el Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro San Martín, bajo la dirección de su autor¹, en reposición ya que la obra fue estrenada en 2018 en la misma sala. Y dado que nos proponemos hacer foco especialmente en el proceso creativo, partiremos de algunas referencias hechas por el propio autor respecto del espectador y su incidencia en la concepción de la obra. Así, en una entrevista publicada en el diario *Página 12* cuando le preguntan por la obra, dice:

Me cuesta mucho definirla. Tiene algo de patchwork. Quería jugar con la pregunta de si es narración o curaduría. Exploramos no sólo el hipervínculo, sino un montón de cosas en relación a las nuevas tecnologías. La pregunta fue qué combos hacer: qué cosa es más vecina de qué, no tanto siguiendo una consecución lógica. Es la presentación de una cosa detrás de otra con redes a veces obvias y a veces más subterráneas. El espectador es el que genera la vinculación. La prueba tiene muchas capas y niveles; está muy cargada y no tiene un punto de vista central. (Yaccar, 2018)

Destacamos el hecho de que la obra involucra desde su misma concepción al espectador en la medida en que la ausencia de relato está motivada por el objetivo de que el público no pueda decodificar el sentido de la forma tradicional del teatro dramático. En efecto, la vinculación entre los cuadros y las escenas están presentadas para un espectador concebido como un sujeto entrenado en una percepción mediatizada por la instantaneidad y la simultaneidad propias de las redes sociales. Motivación que, en realidad, está sustentada en el objetivo de la prueba:

Vengo bastante obsesionado con lo que ocurre con la percepción y las nuevas tecnologías, con la cantidad de información que circula y cómo uno va consumiéndola, desde la computadora, las redes, Instagram, Netflix. Mirar una serie, cortar, ver otra cosa, mandar un whats app, un videíto, mirar Instagram. Empezó a haber una enorme fragmentación y yuxtaposición de imágenes. Y también está esa tendencia de las personas a volverse imagen, que en algún punto es convertirse en cosa. La imagen mata el momento para que esté congelado luego en las redes. (Yaccar, 2018)

De modo que la búsqueda de una nueva forma de narrar para componer la obra está, como él mismo dice, en el “linkeo” en tanto acción paradigmática que Matías Feldman le asigna al espectador que postula y con el cual dialoga la obra. Esto se traduce en una escena construida por una prolífica cantidad de cuadros yuxtapuestoss en una misma escena, por una velocidad exacerbada, una heterogeneidad de mensajes, por la multiplicidad como principio y por un dispositivo escénico interartístico en el que conviven teatro, artes plásticas, música y coreografía. De hecho en la presentación de la obra hecha en el

¹ Ficha Técnica: Elenco Luciano Suardi, Maitina De Marco, Mara Bestelli, Delfina Dotti, Eddy García, Paco Gorrioz, Walter Jakob, Javier Lorenzo, Vanesa Maja, Ariel Pérez De María, Paula Pichersky, Claudio Rangnau, Valentino Alonso, Martín Bertani, Pablo Brignoccoli, Gonzalo Carmona, Nicolás Gerardi, Augusto Ghirardelli, Juan Jiménez, Lucila Kessler, Lina Lasso, Glenda Maislin, Agustina Maldino, Dora Mils, Aldana Nasello, Julieta Raponi, Pilar Rozas, Néstor Segade, Norberto Simone. Coordinación de producción (CTBA) Adrián Andrada. Asistente de dirección (CTBA) Rosana Rodríguez, Jeremías Sapire. Producción Técnica (CTBA) Matías de los Santos. Asistencia de escenario Malena Juanatey, Tatiana Mladineo y Rodrigo Paris. Asistente de diseño de sonido Simón Pérez. Asistente de vestuario Marcos Di Liscia, Ailén Zoe Monzón. Asistencia de escenografía Sofía Davies. Asistencia artística Juan Francisco Reato. Meritoria de producción Cia. Buenos Aires Escénica Tamara Belenky. Producción Cia. Buenos Aires Escénica Ariane Cuminale. Dramaturgista Juan Francisco Dasso. Diseño de sonido Nicolás Varchausky.

portal del Teatro San Martín, esta aparece definida como: “un océano de imágenes, de información, de escenas, de épocas. *El Hipervínculo* necesitaba de la abundancia. En esta nueva entrega de la Compañía Buenos Aires Escénica, Matías Feldman abandona el relato aristotélico para hipervincular al espectador con una multiplicidad de voces y perspectivas” (Gavotti, 2018). En un intento de recrear la experiencia de un sujeto puesto frente al abismo de la web, la obra refleja la acción de hipervincular en la construcción de su trama. Pero a la vez, con la obra así planteada, el espectador se enfrenta un desafío porque debe realizar una decodificación teatral no tradicional. Claramente el hecho de asistir a un teatro, y con más razón a uno oficial, conlleva una serie de supuestos y convenciones espectatoriales diferentes a todas las demás imágenes que se consumen a diario. Justamente la construcción de la obra cuestiona la expectación en tanto proceso semiótico codificado por el dispositivo representacional fundamentado en la creación de una fábula como garantía de unidad y en el escenario de medio cajón.

En efecto el espectador que asistió al Teatro San Martín vió a veintinueve actores que interpretaron a unos ciento ochenta personajes durante casi tres horas y que incluyó música, video virales, palabras sueltas, una pantalla que referencia a otras épocas históricas, reyes y cortesanos, pero también ciudadanos comunes contemporáneos. Y en cuanto al contenido, se presentan, reunidos sólo por relación de contigüidad *La lección de anatomía* de Rembrandt, la conferencia de una artista plástica devenida metalera, diálogos sobre feminismo, sobre religión, patriarcado, las conversaciones en una cena de una familia burguesa, todo con anacronismos y distopías colosales, diálogos interrumpidos, superpuestos, repetidos en partes, etc. Dentro de esta mágica sumatoria aparece también Walter Benjamin, montajes medievales, etc. Aparecen lugares comunes como un bar o una oficina mezclados con el descubrimiento de América, etc. etc. La actuación convive con la música y coreografías que ponen en evidencia la actuación misma, denuncian la representación, y se alejan de la mimesis con la repetición de acciones y palabras máquinalmente, a través de la simultaneidad de discursos que se chocan, se mezclan, a través de escenas esencialmente autorreflexivas e interartísticas como la representación del cuadro de Rembrandt. Se trata de una escena posdramática en la que la desaparición de la historia exige una actividad expectatorial derivada de este mismo hecho. Para entenderla, consideramos valiosos los aportes de Catherine Bouko (2010) y su idea de las isotopías multisensoriales o temáticas. De acuerdo con ella, si bien los signos posdramáticos dejan de convocar una interpretación de tipo dramática (unificadora y jerarquizada), sin embargo provocan una “dramatización” al permitir al espectador localizar estas isotopías. Y si entendemos a la isotopía como el efecto de la recurrencia y las repeticiones de campos semánticos o sensoriales, la unidad que provocan dependen justamente de las uniones que cada uno haga, y por lo tanto la unidad es más amplia o desestructurada. Así, a diferencia de la percepción que instala el teatro dramático, el espectador posdramático no puede establecer una relación entre los hechos a partir de una lógica temporo-causal sino que queda libre para identificar isotopías a su elección, es decir

semejanzas y uniones que dependen de él pero no exclusivamente a partir de procesos cognitivos sino fundamentalmente multisensoriales o temáticos. De modo que, la significación no resulta de una articulación sistemática y el sentido no es automático sino que surge de una combinación de varios factores. Si bien la semiotización como proceso es inevitable para el espectador frente a cualquier espectáculo, el teatro posdramático genera una semiosis ‘desbloqueada’, es decir que provoca significados no precisos, alegóricos o en suspensión (Bouko, 2010: 189). Así, siguiendo el planteo de la crítica belga el espectador de *El Hipervínculo* realiza una recepción icónica para poder semiotizar (Bouko, 2010: 194). En consecuencia, si planteamos que se produce una recepción a partir del ícono y no del signo, esto implica una relación amplia de semejanza, en tanto que el ícono es un signo basado en una relación de semejanza muy abierta con lo significado. De forma tal que, como ocurre internamente en *El Hipervínculo*, el espectador puede producir isotopías (es decir unidades de sentido) no necesariamente a través de relaciones lógicas. Un ejemplo claro es la escena en que Walter Benjamin escribe una carta, mientras dos personas discuten en un bar, y al lado los personajes del cuadro de Rembrandt se autodefinen como una copia más y miran fotos en un celular mientras gritan “si soy imagen, existo!”. La dramatización (en el sentido que postula Bouko) se da a través de isotopías que el espectador construye a partir de las acciones simultáneas de esa escena, a partir de la idea de superposición de los discursos, que por momentos se desautorizan con la actuación o con la música que los acompaña. Esta situación se repite a lo largo de la obra con una actuación que en varias ocasiones se convierte en coreografía y en la construcción cuadros de imágenes. En fin, la escena se presenta como un ícono de las relaciones establecidas por internet, y el espectador construye sentido justamente porque la escena se le aparece como ícono de estas relaciones que establece en su vida cotidiana en la que todo se ha convertido en imágenes superpuestas. Una cotidianeidad donde los sujetos se borran en la serie de relaciones “imaginarias”, en el sentido de que se dan entre imágenes de un yo desdibujado a través de los distintos yoes de las diversas redes. Así los espectadores pueden entender la voz escénica: “si soy imagen, existo”. Puede entenderla en relación a las redes y al reemplazo del ya caduco proyecto racionalistas: “pienso, luego existo”. O también pueden entenderla como lo piensa el propio Feldman cuando dice:

En ese proceso <el de la información>, las personas no quieren quedarse afuera y desean convertirse en imágenes, en JPG, en historias de Instagram.
Si la conciencia es el océano interior de imágenes y pensamientos, entonces ahora se volvió exógena.
La conciencia ahora está afuera, en el océano de imágenes que las redes sociales e internet nos dan.
Ya no cerramos los ojos para imaginar, solo tenemos que abrirlos y scrollear en el smartphone y ya, allí está todo. (Feldman, 2018)

No es posible más que una percepción abierta, porque se trata de una obra que justamente parte de poner escena la experiencia de la multiplicidad, la heterogenidad y la inorganicidad de imágenes, de voces, de

discursos, de dispositivos que la obra asume como propias del espectador actual atravesado por las nuevas tecnologías.

Por eso, cuando Gustavo Gavotti le pregunta a Matías Feldman:

-¿Qué encuentra de interés en esta dramaturgia hipervincular?
- Me interesaba cómo el hipervínculo deviene en montaje y qué pasa cuando un material escénico no tiene el típico arco de comienzo, nudo y desenlace, sino que ya está fracturado. Tenemos un entrenamiento perceptivo en la fragmentación. Cuando la percepción recibe fragmentación, ¿es narración, es curaduría? Hay un control burgués que a mí me interesa atentar. (Gavotti, 2018)

Así, la obra construye una teatralidad en la que el público se ve impelido a abandonar la expectativa del teatro tradicional, a buscar sentido a partir de la desestabilización de su mirada. Es un tema recurrente que Feldman manifiesta en otras entrevistas, como en la hecha por Mercedes Méndez (2019) en la que dice “en el teatro busco la pérdida de control”. De modo que podemos pensar que el valor político está puesto en el efecto de quebrar la mirada única, de cuestionar el significado como una relación entre significante y significado pre-establecida. Es un gesto político en tanto el mismo autor plantea la obra como una experiencia o como una investigación, más que como una obra en tanto un todo cerrado. Y ese movimiento escénico genera en el espectador una réplica, una contestación, en la medida en que va al teatro para vivir la experiencia, lo desconocido, lo abierto. De hecho en la entrevista que le hicimos en el marco del nuestro proyecto de investigación el mismo Feldman habla de qué es lo político en su obra:

En los contenidos no está la acción política sino en el procedimiento, en el modo de producir, no está en el querer decir sino en el tipo de experiencia que se genera en el hecho escénico. Puede hacerse una obra progresista en el contenido pero en su forma, en el tipo de experiencia, en el procedimiento que genera puede ser sumamente fascista porque es solemne, porque no genera más que una sola mirada. Ahí lo político está en eso. Mi obra es también política pero no en relación a un querer decir tan evidente. Está puesto en otro nivel y en el tema de la experiencia. Lo pongo en generar contradicciones, contradicciones en relación al contenido y mostrar esas contradicciones, está en generar espíritu crítico en la mención a ciertas ideas y en generar en el espectador su propia experiencia sobre lo que ve. (Entrevista grabada en el teatro-estudio Defensores de Bravard, el viernes 11 de noviembre de 2019, sin desgrabar e inédita hasta el momento)

De esta manera, podemos entender *El Hipervínculo* como un teatro de la experiencia, que como sostiene Cornago (2016), se basa en el encuentro, en la presencia consciente y la participación comprometida. Se trata de un teatro relacionado con lo inefable de la experiencia, un teatro que se juega en el acontecer, en la acción de la escena. Y si la tradición de la performance, el happening y en general el arte de acción quiso transformar al público en participantes, cómplices o coautores de la obra para salvar la distancia que separaba a los artistas de los espectadores, en la contemporaneidad esto no ocurre de la misma manera. Pues la distancia sobre la que se levanta la teatralidad y que hace posible la representación no ha sido eliminada en este tipo de obra sino que ha mutado para mostrarse más verídica, más cercana a esta nueva realidad. En efecto, Cornago sostiene que:

Este público es ahora recuperado, pero no como receptor de una representación, en muchos casos difícil de identificar, sino como protagonista colectivo de una segunda representación que es la que los propios espectadores están realizando por el hecho de encontrarse en esa situación (...) Tras el fracaso, desplazamiento o reconsideración del paradigma de la acción, no toca volver a un estadio anterior centrado en la representación pero sí repensar esta posibilidad -escénica- de representar y

representarnos como parte de un contexto colectivo del que formamos parte de un modo u otro. Es esta dimensión colectiva la que ha quedado arrinconada por la concepción neoliberal del individuo. La necesidad de la representación se recupera desde un medio social que está más allá de lo artístico. La acción sigue funcionando como una de las herramientas básicas de la escena, pero es el público, situado desde una perspectiva distinta, el que se coloca en el centro de este nuevo escenario ampliado cuya única representación posible está haciéndose; es una representación en movimiento, abierta y por resolver (Cornago, 2016:24-25)

De modo que podemos pensar que el sentido político de las acciones de *El hipervínculo* no están, pues, en el contenido de los diálogos, ni en la expresión que produce roces entre el descubrimiento de América y los bolcheviques, Walter Benjamin y la nobleza europea, aunque también los requiera. El espectador participa del cuestionamiento, de la contradicción y en ese sentido la obra se vuelve política. El espectáculo fue concebido mirando al espectador y trayéndolo a la escena al urgirlo a conectar, a otorgar sentido, el cual aparece disperso, contenido en la multiplicidad de las imágenes y en la contradicción. Por lo que como dice Cornago:

Hacer presente a quien mira es la clave del efecto de teatralidad y uno de los conflictos no resueltos tanto del arte como de la política (...) La teatralidad expresa el modo de abrirse hacia fuera, de proyectarse, pero también de dialogar con la proyección de los otros, con lo inesperado. Aunque es un mecanismo estético, es decir, genera un efecto que opera con la percepción sensible, no ha marcado solamente la modernidad artística, sino también la política y el medio social en general. Como muchas expresiones artísticas contemporáneas, la política en su esfuerzo por ser más creíble participa igualmente de esta condición estética, o anti-estética por su deseo de no parecer excesivamente construida. La teatralidad de la acción no remite únicamente al objeto o situación que percibimos, sino que hace presente también al que lo percibe. Configura una situación en la que alguien o algo se están exponiendo a la mirada de los otros. No se trata solamente de lo que vemos, sino de nosotros mismos como parte de esa situación de percepción. (2016: 29)

Concebido, entonces, *El Hipervínculo* como teatro de la experiencia o de la acción hace presente a quien lo percibe como un sujeto que no es garantía de unidad. Porque en efecto, el espectador que M. Feldman postula para su obra, no es tampoco una unidad. Y esto es posible en la medida en que la escena no remite únicamente al objeto o situación que percibimos como público sino que busca poner en evidencia lo incierto. Así, el espectáculo funciona como una barrera de detención para el espectador tradicional, una barrera que se interpone frente a la percepción dramática y que instala el desconcierto. Desconcierto que es realizado, sin embargo, a partir de un concierto de imágenes, palabras, acciones, luces, música que constituyen una gran coreografía y una gran unidad basada en la multiplicidad. No se trata, como dice Cornago, de lo que el espectador ve sino de cómo se ve a sí mismo como parte de esa situación de percepción. De modo que si bien, este tipo de teatro desplaza el hecho de la percepción hacia el lado del sujeto, no lo hace para dejarlo allí sino para abrir un espacio entre-medio, un ámbito inestable y en movimiento que resulta la base sobre la que el espectador construye el segundo nivel de representación, es decir la representación que depende de su construcción de isoptopías, de su sentido reflexivo de sí mismo en la escena. Y así se imbrica lo estético (en tanto experiencia personal) con lo político (en tanto

experiencia con los otros). Como dice Cornago “esta es la potencia, y al mismo tiempo el riesgo de exponerse a la mirada del otro cuando se le invita realmente a participar en una construcción que, en la medida en que opera con el otro, hace coincidir lo estético con lo social. (Cornago, 2016: 29-30) En fin, *El Hipervínculo* adquiere su sentido, también el político, a partir del encuentro, de la “experiencia” y del encuentro público, que implica la presencia en un estar ahí como centro y sentido del hecho teatral que, así considerado, es social y político. No importa tanto el decir en la obra sino el acontecer en el teatro, el desvío que propone y la aporía estética en donde el teatro se asume como variante del teatro representacional tradicional en la medida en que se instala como un modelo de representación asentado en la falta de garantías, en la ausencia de caminos y en un yo dividido. Un teatro que hace de la experiencia de la aporía una vía posible, o muestra que lo único posible es la falta de caminos. Y en este sentido deviente en un intento político de transformación de las certezas.

Bibliografía

- Bouko, Catherine (2010) *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles Peter Lang S.A., Éditions scientifiques internationales.
- Cornago, Oscar (2016) “¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI” en *Urdimento*, V.1 p. 20-41, disponible en: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020>. Consultado en julio de 2020.
- Gavotti, Gustavo (2018) “Un montaje inconmensurable” en <https://complejoteatral.gob.ar/nota/un-montaje-inconmensurable>, consultado en julio de 2019.
- Feldman, Matías (2018) “El deseo de convertirse en imagen” en Revista *La llave Universal*, Número 1 disponible en <http://llaveuniversal.com/2018/06/05/el-deseo-de-convertirse-en-imagen/> consultado en julio de 2020.
- Méndez, Mendez (2019) *Revista Ñ/Clarín*, 6 de junio de 2019, disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/matias-feldman-proyecto-pruebas-hipervinculo-san-martin-0_TJxnyCM1T.html, consultado en julio de 2020.
- Yaccar, María Daniela (2018) “Un océano de imágenes fragmentadas” en *Página 12*, 27 de julio de 2018, disponible : <https://www.pagina12.com.ar/131038-un-oceano-de-imagenes-fragmentadas>. Consultado en julio de 2020