

Micropoéticas liminales del Cono Sur en el período Postdictatorial: intermedialidad y gramatización diferencial/experiencial de la memoria.

SUAREZ, Micaela Daniela / Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – mica2215@yahoo.com.ar

» *Palabras claves: micropoéticas liminales- intermedialidad- memoria*

» **Resumen**

En la era de los mass media el nuevo mundo global disyuntivo (Appadurai, 2002) plantea interrogantes a las formaciones culturales que se hacen eco en las prácticas artísticas de occidente. Se inauguran propuestas dispares, que responden a los modos nuevos de percepción del tiempo y del espacio. Un nuevo sensorium (Martin Barbero, 1993) propugna la sumersión en la obra a través de la dispersión, la imagen múltiple, la disyunción tanto de la temporalidad como de la espacialidad. Esta disyunción, como apertura discursiva, excede los campos jerarquizados, tanto de la representación política como de las artes y abre así el acceso a la liminalidad (Dubatti, 2002). En Latinoamérica en la década de los ochenta lo liminal¹ se instaaura: la utilización de la reproducción digital y analógica genera, en el teatro, la irrupción de la imagen audiovisual², creando una disyunción en el tratamiento espacio-temporal y estético-conceptual como táctica estético política (De Certau, 1979). Bajo una perspectiva intermedial y un enfoque multidisciplinario, abordaremos la creación y reproducción de la imagen audiovisual, en las prácticas teatrales del Cono Sur para focalizar en la construcción de la memoria. Este proyecto forma parte de un plan mayor de tesis de doctorado. En este artículo estudiaremos cómo la creación de la imagen audiovisual en las prácticas artísticas y teatrales del Cono Sur en el período Postdictatorial produce una red de micropoéticas liminales que aportan una perspectiva diferencial y experiencial de la memoria,

¹ Esta liminalidad no se entiende sólo desde el cruce de los lenguajes sino también desde la construcción de la memoria respecto del pasado histórico. Desarrollamos más adelante tomando los conceptos de Ileana Diéguez Caballero (2007)

² Véase en Suarez, 2016: 387-399.

desarrollaremos las consideraciones teóricas y enunciaremos casos que analizaremos en nuestro próximo trabajo.

> **Presentación**

Desde la entrada en crisis de los procesos de representación (con la revolución tecnológica y la globalización) en la era de los mass media y tras un período dictatorial³ las formas mediante las cuales se negocian las gramáticas artístico-culturales en el campo artístico del Cono Sur se modifican. Releyendo la postura de la escuela de Frankfurt, respecto de la incidencia de las tecnologías de reproducción y el nuevo sensorium, consideramos que las formas de interacción entre los medios y el arte en general son abordadas desde nuestro campo como táctica estético política. Desde este planteo, nos proponemos pensar cómo las expresiones artísticas trabajan con los elementos de la tecnología, haciendo un uso diferencial y otorgándole otra significación. La imagen audiovisual, propia del cine, irrumpe modificando las estructuras mimético referenciales y estético representacionales de la escena. Estudiamos la imagen audiovisual desde su creación en el espacio escénico performático (desde la iluminación, la profundidad de campo) como aquellas proyectadas a partir de un dispositivo de reproducción.

Nuestra hipótesis enuncia: La creación de la imagen audiovisual, al trasvasarse de un dispositivo a otro, en la puesta en escena (como una intermedialidad trasmedial), pone en tensión las espacialidades y temporalidades: de los mass medias (como sincronía utópica), de la memoria (como diacronía territorial) y de la experiencia (como tiempo presente corporeizado) constituyendo una táctica gramatical y estético política para la retención diferencial del pasado histórico en las practicas teatrales del Cono Sur.

> **Consideraciones teóricas**

En primer lugar para abordar las nociones de imagen y dispositivo tomaremos los estudios intermediales. Para indagar el uso y la creación de la imagen audiovisual, en el teatro, Abuín González (2008) nos permitió incorporar el concepto de *intermedialidad* (Chapple y Kattenbelt, 2006). Este enfoque nos permite señalar la imagen como construcción medial y los lenguajes como dispositivos y medios en desplazamiento. En segundo lugar nos enfocaremos en la relación dispositivo, gramatización y memoria. Tomamos a Bernard Stiegler (2004a), quien reflexiona sobre las imbricaciones entre el hombre y la

³ Consideramos el período dictatorial de la década de 1980 en diversos países del Cono Sur, como introduce Longoni (2013) "una década marcada por diversas tensiones políticas: continuidad de dinámicas dictatoriales en regímenes presidencialistas, formas revolucionarias de emancipación o acceso al capitalismo internacional se leían sobre un subtexto silencioso: el del terror y la violencia estatal" Véase en AA.VV. (2013)

técnica y la exteriorización de la memoria en diversos dispositivos. Así mismo el concepto de emprendedor de la memoria (Jelin, 2002), para la transmisión de saberes y sentidos del pasado, nos permite pensar cómo los artistas, con sus prácticas formativas performativas (De la Puente, 2013) operan una gramática para materializar los sentidos del pasado en los productos culturales.

1. Intermedialidad

Los estudios intermediales se inauguran a fines de siglo XX como una perspectiva para abordar la imagen y su construcción medial dentro de la historia del arte. Desde 2001 permanece activo uno de los primeros programas de estudios intermediales (llamado Interart Studies) dentro del Department of Cultural Sciences of Lund University en Suecia, creado por Hans Lund. Tal como lo describe detalladamente la investigadora mexicana Didanwy Kent Trejo, este enfoque se extiende en el ámbito académico internacional⁴ para referir de manera general las configuraciones que se encuentran en las fronteras entre los medios. En Argentina hay numerosos estudios con esta orientación (Suarez, 2016: 398) pero se enmarcan en la inclusión de los multimedia en la escena: Desde proyecciones digitales, hasta dispositivos televisivos. Enfoques que no se ajustan a nuestro objeto de estudio, ya que analizan las nuevas tecnologías postanalógicas y las imágenes infográficas sin ahondar en la configuración de la imagen audiovisual como un objeto nuevo. En cambio la propuesta de la investigadora Didanwy Kent Trejo nos permite considerar la relación entre los estudios intermediales y la imagen desde una perspectiva liminal:

El enfoque intermedial se basa sobre todo en los distintos flujos y desplazamientos que se dan en las relaciones entre los diversos medios. Justamente porque su campo de estudio está determinado por el movimiento continuo no es posible encerrarlo en una definición que sirva de una vez y para todas, de tal manera que debe ser definido cada vez de acuerdo a la configuración de los objetos de estudio, las correlaciones que haya entre sus medios y las elecciones que se haga del universo específico que se quiere trabajar [...] esta apertura y

⁴ Extiende en sus notas la investigadora Kent Trejo: Por mucho tiempo las investigaciones con el enfoque Intermedial se han movido a través de conferencias y publicaciones de asociaciones como The Nordic Society for Intermedial Studies, The International Association of Word and Image Studies, International Association for word and Music Studies y por grupos interdisciplinarios de investigación como el Núcleo de Estudios sobre Intermedialidad at UFMG en Belo Horizonte Brasil. Concretamente en la UNAM, se han realizado valiosos trabajos bajo este enfoque principalmente en el colegio de Letras Comparadas de la FFyL, y algunos más, aunque aún escasos, en el Posgrado de la Facultad de Música y en el Posgrado de Historia del Arte. Entre las publicaciones mexicanas que se pueden destacar están: Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad, edición de Susana González Aktories, Irene Artigas Albarelli (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011). Tránsitos y umbrales en los estudios literarios, coordinación de Adriana de Teresa y Ochoa, (México: Bonilla Artigas Editores, 2013). Susana González Aktories, "Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de la literatura contemporánea", en *Recorridos iconotextuales: relaciones entre imágenes y textos a lo largo del tiempo*, editado por María Garone y María Andrea Giovine (IIB, UNAM, en prensa).) En el campo de estudios orientados al teatro y el performance desde una orientación intermedial se pueden mencionar algunas publicaciones realizadas por el grupo de investigación IFRT (International Federation for Theater Research): Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010). También: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam: Rodopi, 2006) (Kent Trejo, 2016: 86)

flexibilidad, que la intermedialidad como campo de estudios ofrece, la que resulta para nuestro estudio más atractiva, ya que es una perspectiva que se basa en una lógica de red, una lógica sin un centro específico, que resulta ser totalmente afín a la teoría y la praxis con las imágenes. (Kent Trejo, 2016: 87)

Estas consideraciones nos permiten desarrollar nuestra propuesta teórica y metodológica con lo que respecta a la creación de la imagen y su configuración medial como gramática diferencial (Derrida, 1998) en las prácticas artísticas del Cono Sur. Kattenbelt (2008) en particular recorre históricamente el concepto y define al teatro como práctica intermedial:

I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception. Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect. Taken together, the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the corelationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored. (Kattenbelt, 2008: 25)

La imagen audiovisual la estudiamos como una intermedialidad trasmedial en la escena. Intermedialidad porque la configuración de la imagen se da en la correlación de los medios, en este caso los medios audiovisuales y el teatro. El funcionamiento de códigos y procedimientos de los distintos medios se ponen en tensión y se redefinen, en el espacio del “entre” donde se genera un nuevo objeto “que no le pertenece a nadie”. Trasmedial porque un medio se representa por o en otro. Según Kattenbelt “When transmediality is conceived of as the representation of one medium in and by another medium” (Kattenbelt, 2008: 25) Siguiendo al autor nosotros nos alejamos de los términos de intertextualidad, transposición, ya que consideramos que en la mutua relación de los medios en cuestión el carácter ontológico de cada medio se modifica. Ya no interesa la transparencia, la influencia, la traducción sino la hibridación y la remediación.⁵ Esto último concierne a la materialidad, la medialidad y las convenciones estéticas que se ponen en juego en la relación. Entonces nos preguntamos ¿Cómo se redefinen los medios en cuestión? ¿Cómo opera la imagen en esta remediación? La medialidad, la materialidad y las convenciones estéticas de cada medio⁶ son modificadas. La creación de la imagen audiovisual en el teatro opera en este sentido, transforma los estatutos del tiempo, del espacio y de la corporalidad.

2. Dispositivo, gramatización y memoria

⁵ Kattenbelt define hibridación y remediación citando a Bolter y Grusin “Hybridization stands for the mixture of the diverse [...] they define remediation as «the representation of one medium in another» (Kattenbelt, 2008: 24-25).

⁶ Tomamos la noción de medio de la investigadora Didanwy Kent Trejo “medios como herramientas técnicas, lenguajes artísticos y contextos socio-culturales” (Kent Trejo, 2016: 96)

La imagen audiovisual en el teatro opera en la frontera entre los medios (como intermedialidad trasmedial) por eso los medios como cuerpos/soportes son interpelados en sus diversos dispositivos de gramatización. Se genera una disyunción en el tratamiento de la temporalidad y la espacialidad. Tal como analizamos en nuestro anterior artículo:

Las remodelaciones, que producen esta intermedialidad, alteran la temporalidad de la escena. En este aspecto se imprime una nueva significación. La temporalidad, que esta intermedialidad produce en la escena, nos insta a indagar sobre una paradoja: si consideramos la especificidad de la imagen audiovisual analógica del cine como una forma de retención terciaria ¿qué cambios se producen cuando la imagen no se crea por analogía, sino por pura presencia? En el teatro la presencia se puede desdibujar, por la construcción de la imagen audiovisual con la iluminación, pero seguimos en presencia de unos cuerpos (los actores en la escena) (Suarez, 2016: 393)

La imagen audiovisual propia de los medios audiovisuales es una construcción analógica o infográfica que mediatizada por el dispositivo propone una temporalidad. Esta temporalidad se altera en el teatro:

Al sacar las imágenes del flujo continuo (del ordenador y/o de la sincronización de las industrias culturales), al desvasarlas de sus medios naturales se produce una disyunción en el flujo temporal: la inmediatez, la fluidez, el presente perpetuo es ahora interrumpido por un dispositivo retencional: la obra de arte, el teatro. (Suarez, 2016: 388)

Bernard Stiegler pone en juego conciencia, tiempo, imagen y memoria desde la configuración de la técnica. Stiegler considera que la memoria está constituida por el conjunto de los dispositivos de gramatización y sus diversos soportes. El autor propone tres retenciones como formas de selección de la conciencia y como construcción de la memoria: las retenciones terciarias son aquellos recuerdos o retenciones primarias que han pasado por una selección en la conciencia del sujeto. Éstas a través de la imaginación, que juega un rol central en la percepción, plasman una gramatización particular. Huellas técnicas que hacen accesible un pasado, ficticio, que no ha vivido el sujeto, pero que sin embargo debe convertirse en el suyo porque lo ha heredado como su historia. Explica el autor que esto se desprende de la posibilidad de registrar un flujo temporal y repetirlo:

La coincidencia del flujo mecánico con el flujo del objeto temporal produce, para el flujo de la conciencia de este objeto y de su registro, esta conjunción de pasado y de realidad, y este efecto de real que Barthes había identificado en la foto [...] La conciencia de Imagen, a saber, aquí el fonograma (pero también podría tratarse de una película), es aquello en lo que finalmente se arraigan lo primario y lo secundario el uno en el otro, debido al hecho de la posibilidad técnica de la repetición del objeto temporal (y nunca se subrayará suficiente que antes del fonograma como antes del cine estas repeticiones eran estrictamente imposibles). Al mismo tiempo el arraigo del segundo primario en el recuerdo del primer primario, convertido en secundario, se hace evidente. Esta evidencia sólo se puede deber al hecho del registro. Y ella es la revelación fonográfica de la estructura de todo objeto temporal. (Stiegler, 2004d: 25-28)

Esta posibilidad de registro que trae consigo la coincidencia de la temporalidad nos advierte sobre la importancia de la gramática de cada soporte o medio. Como desarrolla el autor:

La conciencia de lo captado y de la toma como secuencias libera una diferencia por identificación, como en la escritura ortográfica, pero, a diferencia de lo que ocurre con la síntesis literal, la secuencia aquí coincide completamente con la de lo que será la audición: el desarrollo de las notas en el tiempo objetivo es cada vez idéntico (modulo las imperceptibles variaciones de la rotación del disco), la secuencia del momento de la toma coincide objetivamente con la secuencia del momento de la primera audición, y el de la segunda con el de la primera, etc. En esta co-incidencia objetiva, la temporalidad del quién se entrelaza más íntimamente con la del qué analógico o numérico que en el caso de la escritura lineal, porque el lector de un ortograma no relee cada vez un texto en la misma secuencia temporal objetiva, puede detenerse en una frase sin perder el movimiento de unificación del flujo en que consiste la respiración de la lengua e incluso a veces lo que se puede encontrar trastornado es el conjunto del flujo. Aquí se pueden presentar todo tipo de casos: en un poema, la métrica puede estar tan próxima de una melodía que requiera volver a encontrar el ritmo y el aliento precisos, pero esto sigue corriendo a cuenta del lector que entonces se mantiene en una posición parecida a la del pianista que interpreta una melodía. (Stiegler, 2004c: 347)

Esta coincidencia objetiva se produce gracias a la finitud retencional y los criterios de selección:

Es que la conciencia ha cambiado entre las dos audiciones porque ha tenido lugar una vía. La retención primaria es una selección efectuada según unos criterios establecidos en el curso de vías precedentes que son ellas mismas selecciones salidas de otras vías más antiguas y ocurre así porque en tanto que memorización, la retención primaria es también un olvido primario, una reducción de lo que pasa a un pasado que sólo retiene en él lo que los criterios que constituyen las retenciones secundarias le permiten seleccionar. Unas retenciones secundarias habitan de antemano el proceso de retención primaria. Es el caso cuando ya he oído la melodía, pero también es el caso cuando todavía no la he oído nunca porque entonces la oigo a partir de una espera constituida por todo lo que ya me ha sucedido musicalmente. (Stiegler, 2004d: 25)

Y los criterios de selección están constituidos por las retenciones terciarias:

Ocurre así porque sólo existe memorización como olvido y porque sólo existe olvido en función de criterios -que pueden ser el objeto de una crítica. Si memorizar no significara ya olvidar, nada sería retenido porque que nada pasaría, nada sucedería, Acordame de ayer, en otras palabras, tener un pasado, es reducir ayer a menos que hoy, es disminuir ayer. Sólo puede haber memoria acabada. Esta finitud retencional es la condición de la conciencia en tanto que es siempre un flujo temporal. Lo que es cierto del recuerdo secundario lo es de todo tipo de memoria y, por lo tanto, lo es también del recuerdo primario, Por esa razón la retención primaria sólo puede ser una selección, efectuada según unos criterios surgidos ellos mismos de selecciones. Sin embargo, en el caso que se evoca aquí, a saber, la audición de una melodía registrada en un soporte fonográfico, este recuerdo secundario, indisoluble de este recuerdo primario, es también indisoluble de este "recuerdo terciario" o de esta "conciencia de imagen" que es el fonograma en tanto que tal. Y en esto consiste todo el reto (Stiegler, 2004c: 344-345)

Así podemos establecer la relación conciencia, imagen y memoria:

Más allá de las retenciones primarias y secundarias, existen las retenciones terciarias: memorizaciones objetivas, objetos-recuerdo, técnicas de memorización y de registro, etc. Algunas permiten producir objetos temporales industriales: es el caso del fonógrafo y del cinematógrafo. A través del dominio de las retenciones terciarias audiovisuales, se puede intervenir en el modo en que las conciencias funcionan en tanto que ellas no cesan de estructurar retenciones primarias con el intermediario de los filtros de las retenciones secundarias, y en concreto movilizandolas retenciones secundarias compartidas por los espectadores, de modo que no sólo forman un yo, sino también un nosotros (STIEGLER, 2004d: 57)

En el teatro o en las prácticas artísticas del Cono Sur este “nosotros” está atravesado por la relación entre la imagen y la memoria. Este “nosotros” es el que habilita una gramática diferencial de la memoria. La imagen audiovisual, su temporalidad en el teatro, interrumpe el flujo y la sincronización de las conciencias. Y en esa fisura, en esa interrupción aparece la disyunción. Nos habilita una fuerza espectral para acercarnos a las experiencias traumáticas del pasado y a su vez pone en cuestión esa misma fuerza fantasmática. El aspecto convivial del teatro, los cuerpos en la escena interpelan la propia temporalidad. Releyendo a Benjamin desde la filósofa estadounidense Susan Buck Morss esta fantasmagoría lejos de poner un velo sobre la experiencia del sujeto como una identificación/adaptación mimética produce, como Benjamin le adjudica a la poesía de Baudelaire⁷, una perforación en el velo. La recepción mimética como inervación⁸ permite, como contracara del adormecimiento de los sentidos, una forma de restituir el vínculo del espectador alienado con la realidad y la capacidad de su organismo de articular una respuesta política al avasallamiento del sensorium corporal. Se trata de una utilización política de la técnica y del arte. El teatro y las experiencias artísticas del Cono Sur constituyen micropoéticas liminales que se enmarcan en esta pragmática.

> ***A modo de cierre***

Las prácticas artísticas del Cono Sur proponen esta recepción como inervación desde el tratamiento de la temporalidad y la espacialidad, a través de la fragmentación, la imagen múltiple, el montaje, etcétera, develan la sincronía propuesta por los mass media. En esta operación producen una performatividad de la memoria del pasado histórico. Acceden a la corporalidad y a la medialidad a través de la imagen audiovisual y transforman los estatutos tradicionales del tiempo y del espacio. Nos devuelve la ausencia de la corporalidad y la territorialización del espacio. Como una vuelta de trama nos muestra el fantasma. Las prácticas artísticas de fines de los años 1980 en el Cono Sur versan en esta tarea. Ejemplo de esto son las experiencias performativas con la imagen del grupo Las yeguas del apocalipsis (Chile) y La organización negra (Argentina), y las producciones del Grupo Teatro Libre (Argentina) y del teatrista Ramón Griffiero (Chile). Revisan el pasado histórico y traumático de las últimas dictaduras militares a través de una performatividad de la memoria que permite la apertura de los relatos como táctica estética

⁷Buck Morss, 2015: 186.

⁸ La noción de inervación, tratada únicamente en las dos primeras versiones del clásico ensayo dedicado a la obra de arte, refiere a un «proceso neuro-fisiológico que media entre lo interno y lo externo, lo físico y lo motor, lo humano y lo mecánico». ²⁰ Presente en los discursos psicológicos de la época, el concepto de inervación funciona en el pensamiento de Benjamin como un antídoto al efecto anestésico que el cine genera en el aparato perceptivo de los espectadores. (BUCK MORSS, 2015: 117)

política. La espacialidad como territorialidad es trabajada por el teatrista Ramón Griffero y la temporalidad como juego de la presencia/ ausencia de los cuerpos por el Grupo Teatro Libre. Estos dos núcleos temáticos y analíticos los desarrollaremos en nuestro próximo artículo con un análisis pormenorizado de sus obras.

Bibliografía

- AA.VV. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Abuín González, A. (2008). *Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos*. En *Revista Signa*, núm. 17, pp.29-56. Madrid, Revista de la Asociación Española de Semiótica.
- Appadurai, A. (2002). *Disyunción y diferencia en la economía cultural global*. En *Revista Criterios*, núm. 33, pp. 13-41. La Habana, Casa de las Américas.
- Buck Morss, S. (2015). *Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte*. En *Estética de la imagen*, pp.159-205. Buenos Aires, La marca.
- Chapple, F. y Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, Rodopi.
- De Certau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana.
- De la Puente, M. (2013). *Teatro, resistencia y efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta*. En *Argus -a Artes y Humanidades*, Vol. II, núm. 8, pp.1-15. California Buenos Aires.
- Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. En *Micropoética*, vol. I, pp.3-80. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Kattenbelt, C. (2008). *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*. En *Cultura, Lenguaje y Representación*, núm. 6, pp. 19-29. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume.
- Kent Trejo, D. (2016). «Resonancias» de la promesa: «Ecos »y «Reverberaciones» del Don Giovanni. *Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado Historia del Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Martin Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- Stiegler, B. (2004a). *De la misèresymbolique, Tome 1: L'époquehyperindustrielle*. Paris, Galilée.
- _____ . (2004b). *La técnica y el tiempo, vol. I*. Hondarribia, Hiru.
- _____ . (2004c). *La técnica y el tiempo, vol. II*. Hondarribia, Hiru.
- _____ . (2004d). *La técnica y el tiempo, vol. III*. Hondarribia, Hiru.
- Suarez, M. (2016). *La intermedialidad trasmedial en el campo teatral argentino contemporáneo como una forma/táctica de gramatización diferencial del tiempo*. En Dubatti, J., *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*, pp. 387- 399. Bahía Blanca, Ediuns.