

Teatro y nuevas tecnologías

La búsqueda de las dramaturgias en la tela de araña de las tecnologías

Juan Estrades

Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Resumen

Nos planteamos una mirada crítica pasando revista a los conceptos básicos sobre la incidencia y relación de las nuevas tecnologías en los procesos creativos teatrales, estableciendo una reflexión sobre la forma de enfrentar esta realidad que nos invade de manera incontrastable. Producidas en las últimas décadas con tecnologías informáticas y digitales, computadoras, internet, web, correo electrónico, banda ancha, wifi, redes sociales, dispositivos móviles, plataformas que han incidido de manera radical en nuestras vidas y también en el teatro.

PALABRAS CLAVE: teatro, nuevas tecnologías, teatro mediático, procesos creativos teatrales.

Abstract

We pose a critical look reviewing the basic concepts on the incidence and relationship of new technologies in the theatrical creative processes, establishing a reflection on how to face this reality that invades us in an incontrovertible. Way produced in the last decades with computer technologies and digital, computers, internet, web, email, broadband, wifi, social networks, mobile devices, platforms that have had a radical impact on our lives and also on the theater.

KEYWORDS: theater, new technologies, mediatic theater, theatrical creative processes.

Vivimos, efectivamente, como expresa el filósofo Roberto Carneiro en una época especial: la muerte de las distancias y el tiempo. El progreso de las tecnologías de la información y las comunicaciones han llevado a esa realidad. La memoria es olvidada bajo el yugo de la coyuntura efímera y de la ideología de la urgencia. (2001,2)

Bastaría analizar sesenta segundos en el Universo on line para descubrir que en ese tiempo: existen 3.8 millones de búsquedas en Google, más de 800.000 mil documentos subidos, más de 1.5 millones de canciones escuchadas, 87.000 videos vistos, 29 millones de mensajes, 350.000 tuits subidos, 156 millones de correos enviados.

Sin embargo, el sentido y la inteligibilidad no se expanden de la misma manera, en este mundo de complejidades crecientes.

El “dominio” de la comprensión humana “disminuye” a cada instante en un contexto de fragmentación progresiva y en aumento, donde el orden y la estabilidad son valores que se tambalean. En un mundo donde el ser humano sigue precipitándose a la incomprensión y a la incomunicación generando una dificultad constante para crear un nexo sustentable en el planeta. Con una pérdida constante del buen sentido donde, como expresa Carneiro, la “banda ancha tecnológica” se enfrenta a la “banda estrecha” del diálogo humano” (2001,1).

En ese torbellino, el teatro está ubicado en la sutil línea entre el mantenimiento de lo clásico y el cambio, entre la conservación de reglas imperecederas y la innovación precipitada muchas veces irreflexiva y, a su vez, sometida a tensiones sin precedentes pero siempre en la esperanza de ser uno de los pocos medios por el cual se podrá hacer catarsis. Un teatro inmerso en el vértigo en una sociedad inestable, cambiante, inventiva e innovadora donde la memoria se resiste a ser avasallada. Pero también donde el futuro apura inevitablemente al pasado cuestionando los modelos de manera continua y en el que se exige la sabiduría de saber ver el contexto y la correcta señalización de los fines. Pero además donde es imperioso realizar una redefinición de la realidad social y cultural para entender los nuevos modelos artísticos.

Cabría hacerse entonces una primera pregunta ¿Dónde encontramos esos cambios y la aplicación de nuevas tecnologías?

Diremos que ya existen algunos dispositivos que tenemos incorporados en forma automática en nuestros espectáculos teatrales como la automatización digital que posibilita desplazamientos de plataformas escenográficas así como ciertos elementos de la caja escénica como las parrillas ó las mesas de control de iluminación digitalizados por computadoras con un software de ilu-

minación espectacular que implantan consolas analógicas de tipo manual junto a otros dispositivos similares en la reproducción sonora, así como pantallas Led que dependiendo de la obra o espectáculo teatral, se utilizan como recurso expresivo y creativo componiendo imágenes tanto en escenografía como iluminación. Por ejemplo en la aplicación del chroma key o blue screen pantalla azul, utilizada en ciertas obras de teatro para generar efectos especiales y escenográficos proyectados sobre una pantalla .Es decir que como técnica de la representación el teatro siempre ha estado abierto a los adelantos que han permitido las posibilidades de expresión.

Pero lo que realmente genera complejidad y polémica es la interacción y mixtura de un actor real y un actor virtual, aparición de robots y figuras proyectadas en tecnologías aplicadas a la escena ya desde su concepción como idea/proyecto, aplicado en su desarrollo y presentados sobre un escenario o espacio escénico ante un público real o virtual con notoria pérdida del “aquí y ahora”. Por ejemplo, en la utilización del streaming, skype u otras plataformas de transmisión multimedia a través de computadoras en Internet usadas en las performance que vinculan lugares, personas y actividades remotas en un evento teatral único. Como expresa Oscar Cornago, un cambio vinculado a “una serie de tecnologías, capaces de crear la ilusión de un nuevo teatro, el teatro mediático, más creíble, inmediato y real, más interactivo y emocionante en muchos casos que la escena real...” (2004,597).

Es más, teniendo en cuenta la posibilidad de un nuevo enfoque epistemológico en determinar una nueva forma de conocimiento del mundo, Cornago distingue dos grandes niveles de influencia entre los nuevos medios y el teatro: “un nivel profundo culturalmente y menos explícito y otro más visible con una voluntad artística expresa”, en este caso traducido en la utilización de aparatos mediáticos distinguiéndose “una utilización más causal o tangencial , que no afecta al planteamiento estructural de la obra , y otro empleo en profundidad que sí determina la propuesta dramática, que plantea una reflexión sobre los diferentes modos de comunicación.”(2004,599)

En relación con lo anterior cabe una nueva pregunta: ¿Existen nuevas modalidades teatrales en este mundo de redes sociales y de internet como eje de la vida cotidiana?

Sin duda que sí. Del teatro de robots con actores con alma de software a la manifestación artística posmoderna conocida como flashmob, una especie de “catarsis colectiva” pasando por el crowdfunding donde la utilización, como expresa Rosana Murias, del internet es esencial para entender este enfoque multidisciplinar, intermedial e interactivo. Es indudable la llegada e in-

fluencia de Internet a nuestras vidas como herramienta para llegar a la comunicación pero también como peligroso elemento de descomposición.

El término en inglés *crowdfunding* se traduce como financiación de masas o financiación colectiva. Se trata pues de una alternativa de financiación basada en la creación de redes de cooperación a través de Internet en la que personas anónimas aportan donaciones para llevar a cabo proyectos. En este caso vinculados a la actividad teatral. Experiencia surgida en Estados Unidos en el año 2003 ha tenido mucha importancia en España en una plataforma denominada Verkami con más de sesenta proyectos de carácter cultural con ideas inéditas, con propuestas que escapan en su mayoría a los montajes tradicionales, entre los cuales se distinguen 36 de obras teatrales, dieciocho en español y dieciocho en catalán.

En relación a los grupos, Rosana Murias expresa que “todas las compañías tienen un perfil en Facebook y una página web o blog que permite mantener contacto con un gran número de personas que siguen los proyectos” (2013, 256). Los benefactores por tanto están en conocimiento permanente de todo lo realizado por el grupo, tanto en los pasos seguidos como en la inversión del dinero aportado. Pero aquí está lo sustancial, también están interiorizados del proceso de creación. Como dice Murias “se trata de crear un nuevo tipo de público que no se limita a consumir pasivamente sino que se siente implicado y participa de manera activa en los proyectos. El espectador se convierte en inversor que trasciende los límites espacio-temporales de la representación teatral” (2013, 256). Y donde la compañía acepta el compromiso con el espectador que comparte los pormenores y realización del proyecto. Interesante cambio que pone en consideración el rol y el papel de los actores y directores en el hecho teatral en relación al proceso de creación y puesta en escena.

Generando el siguiente dilema: ¿Puede cuestionar una persona fuera del elenco teatral la elección de una obra, o de un enfoque de la misma? ¿Es viable sin conflictos una propuesta de un espectador -inversor en relación a lo artístico y a la puesta en escena?

El “flashmob” se atribuye a Bill Wasik acontecido el 3 de junio de 2003 en Nueva York, un experimento de connotaciones psicológico-sociales práctica que como expresa Isabel Marcillas “pretendía indagar en la teoría de la desindividualización, teoría que aduce que los miembros de un grupo experimentan la sensación de pasar desapercibidos, por el cual desaparecen las inhibiciones” (2013, 239). Los actores eran jóvenes urbanos de clase media o alta con gustos similares. Calificado por el propio Wasik de pura escena por tanto esta era el eje de la obra y debía constituir la obra. La acción se llevó a cabo en el hall y primer piso de un

hotel en Nueva York. El esquema de la actividad “documenta una arquitectura teatral en la que no faltan los elementos imprescindibles de cualquier representación escénica: la intención previa, el espectáculo y el público” (2013,240). Ahora bien, la invitación se realizó vía Internet convocando a seres anónimos pertenecientes a una sociedad de masas, este tipo de convocatoria es un fenómeno de nuestro tiempo que abarca diferentes ámbitos, tanto políticos como sociales, como por ejemplo, la primavera árabe o los chalecos amarillos en Francia. En nuestra experiencia el espectador es una persona totalmente improvisada, de aparición repentina, que no tenía con antelación planificada su participación y que se incorpora de manera espontánea a la actividad escénica en obras que son en general de extrema brevedad y que sirven a la intervención de un actor no profesional y de un público, como expresamos, espontáneo con expectativas diversas. Es de este modo que Internet, como dice Marcillas, “se revela como herramienta que propicia el desarrollo de manifestaciones artísticas guiadas, en buena medida mediatizadas que contribuyen a la catarsis colectiva” (2013,242). Un fenómeno que lleva con la rapidez sin límites propia del medio a la convocatoria por medio de los blogs, de la información del acontecimiento en el éxito o en el fracaso.

Si tomamos como referencia que el teatro es el espejo de la vida, desde el principio de los tiempos, por donde pasan sobre un escenario los conflictos más actuales son los que encontramos en la actualidad también en las redes, en una sociedad fascinada por las realidades virtuales. Cargados de incomunicación en la era de la comunicación sin límites. Vaya incongruencia Internet como sinónimo de soledad y de búsqueda de aquello que nos estremece, los misterios de la vida. De allí que estas convocatorias impersonales y masivas en las redes sociales sean tan desafiantes y atractivas.

Pero aún acecha otro peligro o quizás inquietud: el ‘streaming’ en el teatro.

¿Es posible que esta manifestación netamente de pantalla se adueñe del teatro? ¿O simplemente será un intento de una propuesta de orden selectivo y no de convocatoria masiva?

Luego de abarcar casi por completo el streaming, otras manifestaciones artísticas como el cine o la música en este último año 2018 han invadido el terreno del teatro con propuestas en el mundo de las artes escénicas en plataformas que ofertan contenidos de teatro como por ejemplo: Play Theatres plataforma de Barcelona que entró en funcionamiento en 2018 con un catálogo de 70 obras a cargo de compañías catalanas que pueden alquilarse por unidades, en Madrid All Theater portal con obras de teatro independiente con formatos inmersivos como los 360 grados. En Francia Opsis TV con propuestas de teatro parisino como La clausura

del amor de Pascal Rambert hasta obras del Festival de Avignon, en el Reino Unido la plataforma Marquee del año pasado que presenta obras de la Royal Shakespeare Company o TCC en Uruguay que ofrece obras de teatro filmadas de diferentes tipos que van de la comedia a la tragedia.

En relación a este punto vinculado a la pantalla es indudable la diferencia entre un actor de teatro y uno detrás de una pantalla, a su vez, es inevitable compararlo con actuaciones en formato cine. Esto está vinculado al “aura” del actor entendida como un tejido especial de espacio y tiempo: aparición única de una lejanía por más cercana que pueda estar.

¿Se estará con estas propuestas destruyendo el aura en ese fenómeno de masas impersonal?

Como expresa Walter Benjamín “ el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística “(2003a, 68). En cambio quien se encuentra en una pantalla está mediatizado por un aparato mecánico o digital pero es más “este actor , puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución; se ve mermado en la posibilidad , reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función” (2003a, 68). Es interesante el papel que juega el espectador que emitirá un “juicio de experto” en un dictamen sin que para ello se interponga ningún contacto personal con el actor. “Se compenetra con el actor en tanto que se compenetra con el aparato” (2003a, 68).

En lo filmado es terminante “que el actor represente ante el público un personaje: lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo.” (2003a, 69).

Así el actor de cine llega a la situación de “tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora” (2003a, 70). Aquí entonces los aparatos ocupan el lugar del público por tanto “tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa” (2003a,70).

Vittorio Gassman actor de teatro y cine establecía la diferencia vinculada a lo antes mencionado, “en el escenario , aparte de su creatividad, el actor es amo de su técnica, controla la voz , los gestos, los movimientos , aunque sea en el marco general que le indica el director de escena... “exhibirse” donde la vista prevalece sobre el oído” (2003b,87). Diferencia sustancial con al actor que actúa en escena dado que se identifica plenamente con su papel pero también con su público. En cambio en el cine los que mueven todo están en manos de otros, “ del director, puede que también del operador, del montador. En una palabra, el resultado final depende sólo en parte, en una pequeña parte del actor.(2003b,87).

Volvamos a cuestionarnos: ¿Puede haber un teatro sin espectadores y sin actores?, ¿Puede haber un teatro sin un espacio físico compartido? ¿Puede haber un teatro sin un tiempo real compartido?

Como expresa Anxo Abuín Gonzalez “podemos entender la existencia de un teatro participativo, en el que el espectador se sume activamente al universo escénico o de una escena creada gracias a la proyección delante de un público de imágenes telemáticas o grabadas en tiempo real, donde interactúen los actores” (2008, 47) pero un teatro grabado de una performance de unos actores y su proyección a un público, no. Eso es simplemente cine. Lo mismo que una performance on line, una transmisión televisiva de un espectáculo teatral o su grabación en DVD, incluso en CD-ROM. En estos casos “la mediación de una máquina tiene fuertes implicaciones en lo que se refiere a la creación de significados por parte del espectador. Se trata de la atracción por una mirada artificial a través de máquinas de visión” (2008, 47).

Es momento de puntualizar dos paradigmas fundamentales para poder ir luego a la visualización de algunas puestas en escena donde se convive entre la sala y la pantalla con una fuerte presencia de elementos tecnológicos.

Tomando la idea de Jorge Dubatti que la “base insoslayable del acontecimiento teatral está en el convivio” (2014,124) diremos que la esencia del teatro desde tiempos ancestrales ha sido siempre la presencia real, viva y de cuerpo presente de los actores junto a los espectadores. Convivio teatral será pues “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, un bar, una casa en el tiempo presente) sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro.” (2014,124). Es la manera por medio de la cual existe una confluencia de situaciones donde la presencia de un público determina una interacción con los actores sobre el escenario por medio de sus risas, sus silencios profundos, la respiración entrecortada, el suspiro angustiado en una influencia incuestionable en el trabajo lo que denomina Dubatti “poíesis convivial”. Un espacio y un tiempo compartidos de relaciones y vivencias únicos y diferentes en cada función realizada.

En lo opuesto según expresa Dubatti encontraremos el denominado tecnovivio, “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (2014, 125). Es evidente la diferencia con el convivio en cuanto a que la jerarquización de la información no es igual como tampoco el manejo y las limitaciones del diálogo y otros elementos vinculados a la organización de las puestas en escena en el juego hombre-máquina.

De acuerdo a lo anterior podemos afirmar que sin convivio no hay teatro. ¿Pero existe convivio cruzado con tecnovivio en la escena teatral?

Veamos una obra teatral argentina *Distancia* de Matías Umpierrez que se presentó en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires para conocer una experiencia relacionada con el efecto pantalla. Esta obra está representada por cuatro actrices que están reflejadas en una gran pantalla rectangular semitraslúcida dividida en ocho cuadrados simétricos. Estas actrices se encuentran en cuatro lugares del mundo en transmisión directa y simultánea con la sala principal que tendrá solamente en presencia detrás de la pantalla una banda de música tocando en escena con diferentes instrumentos chello y guitarra, batería, violín, bajo y piano y teclados. Estas cuatro mujeres en simultaneidad, pero sin conexión entre ellas, componen cuatro personajes en Hamburgo, París, Nueva York y Buenos Aires que hablarán vía skype con sus novios-amantes que están viviendo lejos por diversas circunstancias.

Aquí encontramos un primer elemento, un espacio ampliado más allá de la sala en escenarios quintuplicados de manera virtual a partir de un sistema de streaming operado en tiempo real. Una representación a kilómetros de distancia en otro idioma (castellano, inglés, francés y alemán que estará subtulado en la transmisión) con el planteo de una situación con su amante en otra parte, no sabemos dónde, salvando la ausencia y el silencio a través de la computadora en video conferencias que sostienen la actuación. Una sincronización perfecta donde estas cuatro mujeres, en diferentes ciudades y sin relación alguna, cantarán juntas la misma canción, en el mismo momento, acompañadas por una orquesta a 7.000 kilómetros de distancia.

Un segundo elemento será el tiempo. En entrevista realizada por Jorge Dubatti al director Matías Umpierrez; “La dimensión temporal queda relativizada: existe un presente que se despliega en la simultaneidad de distintos husos horarios. El sonido y la música se ensamblan de modo virtual a partir de la manipulación de instrumentos y voces que llegan electrónicamente desde la lejanía” (2014,134). Con la particularidad de que es un espectáculo en vivo (en presencia y a la distancia) sin componente musical o actoral pregrabado. Lo que sucede en Buenos Aires a las 21 horas está pasando en Berlín y París a 1 de la madrugada o en Nueva York a las 20 horas. El rostro de las actrices que se ven en pantalla desarrollarán la atención del espectador atravesando de palabras tiernas, sorpresas, fantasías, sueños, recuerdos, reproches y amenazas, confidencias de una relación amorosa que mostrará su estado de ánimo en relación al amor que golpeará al espectador en su emoción. Ellas sufren, requieren y somatizan su soledad.

Es decir que nos adentramos, según expresa Wilson Escobar, en “la lógica cibernética de la comunicación virtualizada: sujetos conversacionales dispuestos ante un monitor para exponer y escuchar narrativas auto-biográficas y cotidianidades que se fragmentan en ese laberinto de presencia-ausencia que genera el apocamiento de la distancia espacial.” (2015, 132)

Explica Jorge Dubatti que “lo más conmovedor de *Distancia*... es que, en lugar de exaltar las maravillas de la vida tecnologizada, pone en evidencia sus límites: las cuatro muchachas tematizan el dolor y la degradación de las relaciones amorosas porque el vínculo convivial de los amantes no se ha sostenido territorialmente”.

Lo tecnológico nos ha hecho cambiar la manera de ser y actuar en el mundo, en nuestro entorno y a nosotros mismos. “Paradójicamente, *Distancia* transforma el tecnovivio en poética teatral para exaltar el valor del convivio ancestral, la antigua escala de lo humano”, dirá Dubatti. (2014, 136).

Muy interesante es el planteo del dramaturgo y escenógrafo español Carlos Marquerié en el año 2002 estrena en el teatro Cuarta Pared de Madrid la obra *120 pensamientos por minuto* que plantea una violencia estructural con música estridente y soporte audiovisual en un mensaje antiviolencia caótico y radical en una realidad fragmentada y una lógica hecha pedazos. En relación a los medios tecnológicos, se utiliza, como expresa Cornago, “un circuito cerrado de video para proyectar sobre el fondo de la sala la imagen de los actores, con lo que el espectador percibe al mismo tiempo ambas realidades, lo que en el ambiente oscuro de la obra, ofrece un aspecto fantasmagórico” (2004, 605)

Aún nos queda plantear otra obra teatral que fue presentada como resultado final de un curso técnico del actor en el año 2012 en Belo Horizonte - Brasil dirigida por Rodrigo Campos en el Centro de Formación Artística del espectáculo (Cefar) exhibida en el Palacio de las Artes. La obra se denomina *Play me* o en traducción libre *Juego mí* o *Mi juego*. Ya es significativo el nombre de la obra. ¿Será teatro, videojuego, video interactivo? La acción se desarrolla en una casa con varios espacios y en cada uno de ellos hay una temática. El esquema similar a un videojuego. Porque el personaje /avatar llamado VIC deberá ir pasando los espacios hasta llegar al final de la casa, una república de estudiantes, con el objetivo de conseguir una vacante. Pero en cada espacio/ situación se interactúa con el público presente que deberá optar por dos o tres propuestas de desenlace de un conflicto o a través de una pantalla por internet (cuyo sitio es www.artetransversal.com.) donde el protagonista VIC mira la cámara y las opciones aparecen para que el que está del otro lado del monitor resuelva, pues hay un dilema ético y de opresión. Allí

el avatar debe optar por someterse o no a la respuesta del público o del monitor. En este punto el público, a partir de sus sugerencias, va desarrollando las acciones de la pieza. A partir de respuestas y reacciones, reitero, con el mismo mecanismo de un videojuego. En el término de 90 minutos de desarrollo de la obra el público intervendrá no menos de 12 veces sobre el rumbo de la trama de la misma. Como expresa Mariana Lima, en este espectáculo se observa “la convivencia y territorialidad por medio de tecnovivo y de la desterritorialización. Revelan la trasteatralización de la sociedad contemporánea en sus medios de comunicación y en la producción de simulacros y lo hacen tensando las dicotomías realidad/virtualidad/verosimilitud.” (pdf) .

La irrupción de las nuevas tecnologías en el texto dramático es inevitable así como su incidencia e incorporación de la experiencia. Estas nuevas tecnologías han creado un nuevo teatro interactivo, que no es mejor que el teatro tradicional sino diferente. Generando, muchas veces, el riesgo de quedarse en la pura artificialidad vacía de contenido o en una hiperrealidad ampliada sin lograr una experiencia estética y de emociones reales. Todo esto demanda la necesidad de una búsqueda de la complementariedad entre el convivio y el tecnovivio teatral así como la discusión, una vez más, en torno a la presencia de un actor/actriz sobre el escenario con su voz, su ritmo, su gesto, su presencia vital y su desafío a un público que con miradas, suspiros, silencios o aplausos sigue la obra teatral como en el siglo V a.C

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2003a). *La obra de Arte en la época de la reproductividad técnica*. México. Ed. Itaca.
- Cornago Bernal, Oscar (2004). *El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen* (CSIC), Madrid. Arbor 699-700 (marzo-abril 2004), pp. 595-610.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III*. Buenos Aires. Ed. Atuel.
- Carneiro, Roberto (2001). “Sentidos, currículo y docentes. Educación para todos”. Microsoft paper pdf. en *La nueva educación en la sociedad de la información y los saberes*.
- Lima Muniz, Mariana. *Escena de excepción: el teatro neo tecnológico en Belo Horizonte y Buenos Aires*. disponible en <http://www.scielo.br/scielo.php?script=SCI>
- Marcillas Piquer, Isabel (2013a). “Flashmobs: la transformación de la dramaturgia a través de las redes sociales” en *Teatro e Internet en la primera década del siglo XX*. Madrid . Ed. Verbum.
- Murias Carracedo, Rosana (2013b). “El crowdfunding: otra forma de financiarse, ¿otra forma de hacer teatro?” en *Teatro e Internet en la primera década del siglo XX*. Madrid. Ed. Verbum.
- Gassman, Vittorio (2003b). *Sobre el teatro*. Barcelona. Ed. Acantilerns Lema S.A.

Revistas

- Abuín Gonzales, Anxo (2008). “Teatro y nuevas tecnologías: los conceptos básicos” en *Revista Sigma* (págs. 29-56).
- Escobar Ramirez, Wilson(2015). “De lo posdramático a lo posmedial en performance on-line: “«Distancia»” en *Revista Escribanía. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas* Año 18. Vol. 13, N° 1, enero-junio 2015 (págs. 123-135).