

# Incertidumbre en la teatralidad contemporánea. Algunos ejemplos

## Consideraciones iniciales

En la teatralidad contemporánea pueden observarse ciertos rasgos vinculados al Barroco histórico en virtud de la experiencia del hombre con el mundo en un contexto en el que tópicos como la incertidumbre, la inestabilidad, el azar o lo indecible aparecen representados en la escena poniendo en evidencia el vínculo que se establece entre el artista y su contemporaneidad en la que la ciencia, la tecnología y ciertas consideraciones filosóficas provocan una redefinición de lo real.

Tales rasgos definen lo que Omar Calabrese (1994) considera como *neobarroco*. Por esta razón, tomaremos

algunos ejemplos que consideramos manifestaciones estéticas neobarrocas no siendo, por supuesto, las únicas pero sí dominantes en ciertas zonas de la teatralidad contemporánea apartada de los modos de representación tradicionales.

En principio debemos aclarar qué es lo que entendemos por *neobarroco*. Omar Calabrese (1997) afirma que los fenómenos culturales de finales del siglo XX –por supuesto que extendemos la consideración a los comienzos del siglo XXI– parecieran estar marcados por formas que evocan al barroco y considera que: “el *neobarroco* consiste en la búsqueda de formas en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (Calabrese; 1994:12).

A diferencia de un “gusto clásico”, en el que se valorizan el orden, la estabilidad, las leyes de proporción, las certezas, en el “gusto neobarroco” hay una valoración por lo informe o poliforme, lo inestable y la incertidumbre.

En segundo lugar resulta pertinente indicar por qué leemos como neobarroca la producción contemporánea. Los conceptos expuestos en los párrafos precedentes resultan pertinentes para anali-

*GERARDO CAMILLETTI es profesor en Letras graduado en la UNLP. Tomó cursos para su formación actoral en diversos talleres y en la ENAD (actualmente Artes Dramáticas-IUNA). Es investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA donde además se desempeña como docente. Es también docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Coordinó el Taller de Actuación e Investigación Teatral de la Facultad de Humanidades de la UNLP entre 1993 y 1996. Coordina junto a*

*Beatriz Catani y Edgar De Santo la Cátedra Libre “Lenguajes Teatrales Contemporáneos” en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Dictó cursos de capacitación para docentes en organismos públicos y privados. Publicó diversos trabajos sobre cine y teatro. En el año 2002, Argentores le adjudicó una beca para investigar sobre la dramaturgia de Griselda Gambaro. En 2004, el Fondo Nacional de las Artes le otorgó una beca para realizar sus investigaciones acerca de la producción teatral de Rafael Spregelburd.*

## Temporalidad, espacialidad y repetición

zar las formas de teatralidad de los últimos años. Son evidentes algunos rasgos "neobarrocos" como la inestabilidad, la turbulencia, el azar bajo la apariencia de estabilidad, de linealidad -lo que llamamos muy informalmente "equilibrio engañoso".

Ahora bien, expondremos en este trabajo un escaso número de ejemplos que dan cuenta de esto. Sin embargo, es preciso aclarar que de la descripción y análisis de estos ejemplos es que surge la intuición sobre el carácter barroco de estos textos. Es decir, no se buscaron textos que se ajustasen a una teoría determinada sino que se observaron reminiscencias del barroco y después se profundizó sobre textos que intentan explicar la presencia de una forma barroca de construir objetos culturales en el siglo XX y, por supuesto, en lo que va del siglo XXI.

Por esta razón es que empezaremos con los ejemplos para abordar a conclusiones que tal vez sean redundantes en virtud de que los rasgos neobarrocos son de una incontestable evidencia en la escena contemporánea.

Un primer ejemplo lo tomaremos de *El día de la lluvia*<sup>1</sup> de Adrián Caram (2003) en donde el tratamiento del tiempo y del espacio hace evidente la dificultad de aceptar la linealidad y el orden constituyéndose, precisamente, en nociones inestables o bien en nociones estabilizadas subjetivamente por quien las percibe.

En *El día de la lluvia*, el tiempo no transcurre<sup>2</sup>, no provoca cambios sino que en él se desplazan unas estructuras hacia otras formas que, a veces se repiten singularmente, entonces desde esta perspectiva, da lo mismo el orden, todas las secuencias en este texto hablan de lo mismo, interpretar una permite comprender el resto sin que ninguna sea el punto de referencia.

Los procedimientos mediante los que se estructura *El día de la lluvia* están ligados a la idea de fragmentación propia del videoclip. Sin embargo, esta puesta de Caram también se cruza con algunos films cuya organización temporal quiebra la linealidad habitual y genera un relato en el que el sentido está dado por ese ordenamiento particular de los materiales. Toda organización de las secuencias sería, por tanto, una construcción más o menos arbitraria de historias. Uno de los films que interviene como cruce intertextual es *Memento* de Christopher Nolan, en el que se pone en evidencia, precisamente, esto: la historia narrada es una construcción arbitraria dada por el ordenamiento de los materiales y, por tanto, toda linealidad sería, en todo caso, un forzamiento de la realidad, forzamiento que, de un modo u otro, vela sentidos que la fragmentación pone bajo la lupa. También hay reminiscencia de *Sexto Sentido* de Manoj Night Shyamalan en

---

1 Ficha técnica: *El día de la lluvia* de Adrián Caram. Elenco: Tobías Pratt, Elizabeth Ekián, Federico Arzeno, Zully Oviedo, Mercedes Bermúdez. Diseño y realización de escenografía: Tobías Pratt y Adrián Caram. Puesta de luces y banda de sonido: Adrián Caram. Vestuario: Zully Oviedo. Realización de banda de sonido: Estudio 85. Edición de video: Diego Kordaros. Puesta en escena y dirección general: Adrián Caram. Epígrafe en el programa de mano: "Todo dura un instante para toda la vida. L.A.S."

2 En este sentido nos referimos al *presente absoluto*, análogo al de algunos textos de Samuel Beckett (v.g. *Final de partida*).

la que los personajes son construcciones de otros personajes que perciben "presencias" de otros personajes cuya entidad se resuelve para el espectador hacia el final. Si bien en la puesta de Adrián Caram no se reproduce este procedimiento de estar presente por una percepción paranormal, la construcción de los personajes depende del acto de recordar y por lo tanto son también construcciones de una subjetividad. Las citas a estos films no son sólo procedimientos posmodernos, sino que precisamente señala textos en los que la realidad es no sólo inestable sino indecidible e inapresable.

*El día de la lluvia* se construye a partir de un asunto básico que dispara secuencias fragmentadas de una historia familiar. El acontecimiento que desencadena toda la textualidad escénica es el accidente que sufre una familia estándar (Tesler) cuando toma unas vacaciones; esa vez el padre permite a su hijo conducir el auto; en la ruta, el hijo, Gustavo, se queda dormido y sufren un accidente que resulta ser fatal para sus padres y su novia que viajaba con ellos. Este sería el punto de inflexión o punto crítico en el que se produce el cambio por concentración o saturación de una dinámica determinada. En el caso de *El día de la lluvia*, todas las secuencias muestran lo mismo en distinta medida, con distinta intensidad, solamente que, en el transcurso, al superponerse capas de lo mismo, la dinámica familiar se va minando de situaciones estructuralmente idénticas. Al no operarse cambios de fondo sino de forma, **el final se comprende como la resultante de la suma de repeticiones que, al saturar, estallan y destruyen lo que las contiene.** Esto es: si tomamos la secuencia de la salida y el accidente, podremos observar equivalentes con diferencias en **grados de tensión** en otras secuencias que la memoria de Gustavo recorta, construyendo una historia desde el recorte, la superposición y la repetición.

Es el reconocimiento del final trágico anunciado en diversos momentos lo que

provoca la resignificación de todo lo que acontece en la historia familiar de Gustavo. Precisamente la resignificación hace que resulte siniestro cualquier gesto, cualquier instancia que, presentada linealmente, podría verse inofensiva. El riesgo es latente y la visualización velada de esta amenaza que por instantes se percibe, vuelve siniestro lo cotidiano, extraño lo familiar y la tragedia no es algo que conmueva en la sorpresa de su concreción sino en el preanuncio de ella en todas las instancias.

La escenografía reproduce el espacio de una familia de clase media, sin embargo, es un espacio extraño por el tratamiento ambiguo que se produce por la relación de los cuerpos dentro de esta espacialidad atravesada por temporalidades simultáneas, no lineales.

El personaje Gustavo, es un personaje cuyo estatuto realista se desarticula en el curso de la representación, no solamente se fragmenta su temporalidad sino que justamente a partir de esa ubicuidad en tiempos confusos se traslada de un territorio a otro que lo retornan, lo multiplican y lo saturan. Su mirada se fascina en la aparición repentina de recuerdos que no tienen marcas claras de ser parte del pasado. De ahí, tal vez, la presencia de lo siniestro, es esa aparición repentina, fragmentada y desordenada que hay que enlazar y/o cargar de sentido.

Cada escena de la vida familiar, cada instancia de convivencia, repite analógicamente la estructura, tensión y densidad que anticipan el accidente. Tal vez, esa replicabilidad en potencia situada en cada secuencia marque, señale el patrón de la estructura particular de esa familia, sin pensar en un carácter inevitable del accidente; sí, posiblemente, pueda advertirse la fijación de instancias, gestualidades, tensiones idénticas, que se repiten en el contenido, no en la forma. La selección de la forma y el tratamiento del tiempo en *El día de la lluvia* ponen en relieve cierta *fractalidad* del texto, es decir, la repetición de determi-

## Inestabilidad y metamorfosis

nada estructura, cada parte del texto reitera con aparentes variaciones una especie de patrón. En el caso de este texto, es notable cómo esta estructura mínima aparece velada por formas aparentemente diversas.

Tiempos confundidos, espacios enraizados, formas fractales de la biografía de un sujeto hacen evidente la dificultad de apresar y ordenar la realidad. Tal imposibilidad provoca una incertidumbre sobre la constitución del mundo y frente a esta incertidumbre, el hombre despliega su angustia. En ésta, como en otras puestas en las que la inestabilidad y la incertidumbre atraviesan los sentidos del texto, no es difícil observar cuerpos extrañados, movimientos suspendidos que dudan sobre la contundencia de lo que los rodea. Esto, por supuesto, provoca modos de actuación diferentes de los tradicionales que apenas podemos recuperar a través de una descripción<sup>3</sup>.

La producción de Rafael Spregelburd también resulta un ejemplo oportuno para describir la teatralidad contemporánea.

Se pueden encontrar en los textos de Spregelburd varias especulaciones tomadas de teorías científicas que explican los conceptos de catástrofe, caos, azar, fractal, etc. Son teorías, todas éstas, que ponen de manifiesto el carácter inestable del universo y rompen con concepciones como las de linealidad, causalidad, armonía y simetría. La preocupación por el lenguaje como forma de construcción arbitraria de la realidad también es un tema recurrente en sus obras. Sin duda, estos tópicos están relacionados con la incertidumbre y la indecidibilidad, pero, paradójicamente, sus obras parecieran contar historias cuya lógica causal no está puesta en duda.

Veremos cómo funcionan estos supuestos iniciales tomando como ejemplo su texto *La Estupidez*<sup>4</sup>.

*La Estupidez* se desarrolla en varios hoteles de ruta estadounidense que responden al prototipo de las ficciones televisivas y cinematográficas, sin embargo, la habitación en la que ocurren las distintas situaciones "parece ser" siempre la misma. En este espacio ocurren diversas historias que, en principio, no tienen ninguna relación entre sí más que la que pueda tener el cruce de personajes en un ámbito semejante. Sin embargo, la organización del espacio (en el texto y en la puesta en escena) contribuye a suponer que las historias se "afectan" mutuamente y determinan su funcionamiento atrayendo la forma de una hacia

<sup>3</sup> Esta dificultad pone en evidencia, claro está, la importancia de documentar en soporte fílmico.

<sup>4</sup> Spregelburd, Rafael. *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. 4. *La estupidez*. Buenos Aires 2003. Mimeo del autor (edición en prensa).

Ficha técnica: *La estupidez*, de Rafael Spregelburd se estrenó en El Portón de Sánchez, Buenos Aires, el 17 de agosto de 2003. Luego reestrenada en abril de 2004 en la sala Carlos Somigliana del Teatro del Pueblo. Actores: **Héctor Díaz, Andrea Garrote, Mónica Raiola, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez**. Voz de Ambush: **Eduardo Aliverti**. Voces en off TV: **Diego Angeleri, Nora Navas, María Inés Sancerni**. Música original: **Nicolás Varchausky**. Escenografía: **Oscar Carballo**.

la otra. No obstante, el texto dramático señala claramente que *"Si bien el motel cambia en cada escena, la habitación que veremos es siempre la misma"*, además, en cada una de las escenas se menciona el hotel en el que se desarrolla la acción. En la puesta en escena, estas marcas también aparecen a través de elementos escenográficos, si bien el decorado de la habitación es el mismo, sólo en algunas escenas se ve, por ejemplo, que detrás de una de las puertas hay colgada una cabeza de ciervo o que en el espacio exterior se observa un cartel de neón con el nombre del hotel. Retomaremos este aspecto más adelante. Brevemente diremos que hay varias líneas narrativas: una es sobre la construcción arbitraria de una obra de arte de dudosa existencia por la cual dos marchands intentan hacer un negocio millonario con varios clientes; otra, es la de un actor de segunda que viaja con su hermana cuádruplejica hacia la casa de su madre; otra línea narrativa es la de un matrimonio con tres amigos que se alojan en ese hotel porque están probando una fórmula de probabilidades para ganar dinero apostando en el casino; otra línea se desarrolla alrededor de un científico que intenta decidir qué hacer con el descubrimiento de una ecuación que debiera mantener en secreto, además tiene un hijo que le pide dinero porque unos mafiosos italianos se lo están exigiendo; una línea más: dos policías que establecen una relación amorosa y un tercero que los acompaña e interviene cuando "azarosamente" encuentran un maletín con una suma muy importante de dinero de la que disponen gastar.

Hemos simplificado escandalosamente el texto pero nuestra intención es poder dar cuenta superficialmente de qué historias aparecen articuladas. Claro que cada uno de los ejes tiene varias complicaciones. Elegimos intencional-

mente hablar de *líneas* y no establecer un orden ni una jerarquía. *Líneas* nos resulta un término conveniente para hablar de cruces, de fugas y de enredos. Y no establecemos un orden porque el texto impide hacerlo proponiendo un corrimiento permanente del centro o un descentramiento constante de cada una de las líneas narrativas.

Las historias que aparecen en el texto, entonces, son cinco: una centrada en los marchands, otra en los apostadores, otra en la chica cuádruplejica, otra en los policías y otra en el científico. Todas se desarrollan con una supuesta independencia la una de la otra, sin embargo, ciertos elementos de cada una intervienen afectando el desarrollo de las demás.

Si se observa que el hotel no es siempre el mismo, el afuera de cada escena tampoco y lo único que no cambia es la habitación, evidentemente hay un forzamiento de la apariencia de continuidad que pone en crisis al lector/espectador<sup>5</sup> en cuanto a su capacidad de orientar la lectura, es decir, se le dan instrucciones para leer la discontinuidad pero la forma en la que aparece atenta contra una lectura no lineal. La arbitrariedad en la organización de las secuencias se oculta en el tratamiento espacial. Sin embargo, cada una de las historias tiene una forma que, en el proceso de recepción productiva, el lector/espectador tiende a construir en continuidad y causalidad con las otras.

Observemos que lo que en realidad ocurre en *La Estupidez* es un encadenamiento arbitrario de núcleos narrativos que azarosamente se cruzan "en la escena" produciendo así un contagio de formas entre una y otra. Esto es, el concepto de metamorfosis que se da por accidente, por la precipitación de una forma en otra, ocurre aquí apareciendo de manera "naturalizada", como si la relación fuese causal. De más está decir que, por

---

Asistentes de escenografía: Juan Pablo Gómez / Leni Méndez. Realización de carpintería: Guillermo Sotello, Realización de pintura: Nacho Pola. Realización de neones: Horacio Santos. Vestuario: **Julieta Álvarez**. Iluminación: **Diego Angeleri / Matías Sendón**. Eléctricos y operación: Martín Patlis / Fernando López. Fotografía: **Patricia Di Pietro**. Diseño: Rafael Spregelburd / Isol. Dirección: **Rafael Spregelburd**.

el tratamiento del espacio y por ciertas instrucciones del texto, está claro que el montaje, la yuxtaposición arbitraria de la escena ponen en evidencia la casualidad. Los espacios diferenciados textualmente (en la escritura y en la escena) por elementos escenográficos como la cabeza de ciervo en algunas escenas, el cartel de neón en otras, la disposición del espacio exterior que remite a lugares diferentes, encuentran su indiferenciación por los elementos de identidad estable en la habitación (la habitación es la misma) y por los objetos que quedan después de cada escena como restos o "rastros" de algo anterior (valijas, papeles, una casete, un cheque). Esta alteración en el uso de los objetos provoca ambigüedad espacial y por tanto la "indecidibilidad" de las relaciones entre secuencias. La organización, entonces, del espacio y de las historias es absolutamente arbitraria, accidentada, pero ese "accidente" se naturaliza o, más bien, se neutraliza por el espacio en el que aparece. Los elementos "ajenos", "extraños" a cada situación (el cheque, la casete, etc.) se incorporan en la totalidad en la que se "leen" produciendo asimismo una modificación de dicha totalidad. En este sentido, estos objetos, tomados como elementos que provocan un cambio en la forma son elementos catastróficos pero ocultos, disimulados como tales, producen además situaciones de incertidumbre tanto en el nivel de las historias como en el comportamiento de los personajes que, a menudo, sospechan de las causalidades.

Algo similar ocurre en otros textos como *Fractal*, *La escala humana*, *Remanente de invierno*, etc.

Resultaría sumamente forzado, habiendo reconocido esas marcas para la lectura, intentar construir una sola historia en la que cada uno de los cinco ejes fuera la consecuencia lógica uno del otro. En realidad, cada una de estas cinco his-

torias es una forma inestable cuya estructura es perturbada por la cercanía física de la otra.

Ahora bien, tanto la inestabilidad de cada historia y su cambio de forma como la consecuente inestabilidad del texto total producen incertidumbre respecto de la validez de lo percibido.

Por tanto, si la adquisición de una forma, al decir de Calabrese, "depende de un conflicto durante el cual un sujeto elige su propio futuro" (Calabrese; 1994: 128), la forma final de *La Estupidez* sería la resultante adquirida por el conflicto entre las múltiples historias (entendidas como formas), cuya constitución individual ya no puede entenderse sin ese proceso de metamorfosis operada no sólo por el entrecruce y la intervención de elementos "extraños"/"externos" a cada situación, sino por un particular proceso de producción y, además, el proceso de lectura.

El resultado es *camaleónico*<sup>5</sup>: la apariencia de una forma estable en la que varias historias acontecen en un mismo lugar, en donde incluso hay objetos que quedan como rastros de cada secuencia anterior, pero si se entiende que esos rastros son accidentes absolutamente azarosos se verá, sin duda, a través de acontecimientos imprevisibles, un simulacro de forma estable en términos de superficie.

---

<sup>5</sup> Utilizo "lector/espectador" cuando no hago distinción entre el texto dramático y el texto espectacular intentando dar cuenta de que el mismo asunto señalado ocurre tanto en uno como en otro texto.

## La experiencia tecnológica y la reformulación del tiempo y el espacio

No sólo las teorías científicas dejan su impronta en la teatralidad contemporánea sino también la experiencia tecnológica e informática contribuye a reformular las nociones de tiempo y espacio provocando de un modo u otro la experimentación de lo inestable y de lo que no se puede capturar.

La informática ha producido un cambio en cuanto a la concepción y vivencia del tiempo y del espacio<sup>7</sup>. La aparición del espacio virtual promueve, sin duda alguna, a una redefinición de lo real y de lo tangible suspendiendo en cierta medida el valor positivo que se le otorga a lo contundente, lo presente. Es decir, la fuerza que tiene en un acto comunicativo o de consumo aquello que está en "algún" lugar indefinido, incierto, es de tal contundencia que lo que verdaderamente aparece frente a los ojos del sujeto como una existencia concreta pierde su valor o su peso habitual y entonces comienza a compartir con lo virtual una entidad tan decisiva como para llegar incluso a producir emociones, enamoramientos y todo tipo de sensaciones que nada tienen que ver con la experiencia de la emoción que puede producir una ficción que es del todo ilusoria.

Se reformula el concepto de espacio. Hay otro espacio que provoca una borradora de las distancias acercando o alejando los sitios más recónditos y, por ende, hace reinterpretar la noción de "aquí". Por ejemplo, en una situación en la que dos sujetos están comunicándose por medio de un programa de chat o videochat pueden en la realidad tangible estar a una distancia enormísima el

uno del otro e, incluso, ser absolutamente desconocidos entre sí; sin embargo, la situación comunicativa en la que se encuentran los ubica en un mismo lugar (que no es un no-lugar sino que es "otro" lugar) en donde son capaces de confiarse las cosas más privadas aún sin saber el nombre real de cada uno ya que en general se usan los "nik" (alias). Entonces, tenemos sujetos que pueden experimentar con tanta "realidad" su vida diaria y tangible como esa "otra" realidad.

También la concepción del tiempo cambia. Los acontecimientos ocurren en momentos diversos o simultáneos y la percepción tiende a ordenarlos pero de ninguna manera ocurren primero uno, después el otro, y así sucesivamente, sino que se dan de manera casual y a veces se cruzan organizando realidades aparentemente estables. La experiencia tanto tecnológica como informática colabora en gran medida con esto. La velocidad con la que se transmiten mensajes, con la que se hacen cálculos complejísimo, incluso la velocidad con la que se puede llegar a hacer una comida en el microondas y otros ejemplos por el estilo, hace algo más que poner en crisis el concepto de tiempo, lo multiplica.

Tiempo, espacio, lenguaje y relaciones interpersonales afectados por la experiencia tecnológica e informática.

El teatro no es ajeno a esto. No sólo da cuenta de estos cambios sino que creemos que hay un tipo de teatralidad que se construye a partir de la impronta de la experiencia tecnológica que, como ya dijimos, también es una experiencia de lo inestable.

Particularmente, los cambios produ-

<sup>6</sup> Camaleonismo es un término tomado de la etología y usado para analizar comportamientos sociales equivalentes al de los animales que "disfrazan" su apariencia, mudan su forma para *atrapar* a su presa o para *ocultarse* de su depredador o para *seducir* antes del apareamiento.

<sup>7</sup> Cf. Piscitelli, Alejandro. 2002 *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires, Paidós.

cidos en la informática, la informática misma y la reconceptualización de la noción del tiempo y del espacio que por ella se produce, afectan la organización del espectáculo teatral, modificando también la presentación de los acontecimientos, produciendo un cambio en la lógica causa-efecto por una relación causal de los acontecimientos generando una fuerte arbitrariedad en la construcción de ficciones teatrales.

## Fin de artículo<sup>8</sup>

Las producciones teatrales contemporáneas están, sin duda, marcadas por el tiempo en el que se inscriben. Es decir, un tiempo en el que, tanto las teorías científicas como la experiencia y avances tecnológicos, ponen al hombre en un lugar en el que todo su sistema de certezas se tambalea, en donde al hombre se le revela un mundo cuya constitución es inestable, mudable y polimórfica.

No pretendemos con esto explicar que el sujeto actual además de neobarroco está angustiado, al contrario, observamos objetos culturales en los que los procedimientos de construcción están dados precisamente por el placer por la complejidad, por lo inextricable.

Si bien convive el gusto clásico con el gusto neobarroco, es indudable que este último da cuenta, a través de sus objetos culturales, de las transformaciones en el modo de percibir el mundo. Un universo inestable, polimórfico y fragmentario en el que la "realidad" no es más que una construcción *ad hoc* y arbitraria de la percepción de un sujeto que se conduce vertiginosamente a través de un laberinto (en este caso el texto) en donde no importa tanto la salida sino el riesgo que propone un recorrido que provoca incertidumbre.

La misma nebulosa a través de la cual nos toca entender el mundo. ■

## Bibliografía

- Spregelburd, Rafael. 2003. *Heptalogía de Hieronymus Bosch. 4. La estupidez*. Buenos Aires. Mimeo del autor.
- Calabrese, Omar. 1994 *La era neobarroca*. Traducción de Anna Giordano. Madrid, Cátedra.
- Piscitelli, Alejandro. 2002. *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires, Paidós.

---

<sup>8</sup> No quisimos poner "Conclusiones" para conservar cierta coherencia. Es decir, si denomináramos a esta parte del trabajo así, estaríamos proponiendo, tal vez, un cierre terminante, una certidumbre. Nada más alejado de nuestra intención. Por eso preferimos hablar de fin de artículo porque suprime toda ilusión de postulados definitivos. Acordes al objeto que intentamos describir, hemos intentado proponer un texto teórico en consonancia con su tiempo, esto es, conciente de su estabilidad provisoria.