

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Estéticas convergentes, teatralidades paralelas y recorridos urbanos.

María Fernanda Pinta.

Cita:

María Fernanda Pinta (2011). *Estéticas convergentes, teatralidades paralelas y recorridos urbanos. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/476>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Estéticas convergentes, teatralidades paralelas y recorridos urbanos¹

Dra. María Fernanda Pinta (UBA-CONICET) - fernandapinta@hotmail.com

Introducción

En este trabajo nos proponemos estudiar el fenómeno de la teatralidad desde la perspectiva del cruce de disciplinas artísticas y prácticas estéticas de la vida cotidiana en contextos urbanos y espacios públicos contemporáneos.

Se trata, en primer lugar, de indagar acerca del modo en que dichos espacios, transformados en escenarios extrañados, operan como puesta en escena de otras realidades. En segundo lugar, reflexionar sobre la manera en que se interpela al espectador como realizador de acciones previamente guionadas en meticulosos manuales de instrucciones. Pequeñas acciones, algunas cómplices y furtivas, otras más tradicionalmente contemplativas que apelan a la falta de espectacularidad y/o destrezas artísticas de algún tipo. En tercer lugar, finalmente, analizar cierto giro social de las prácticas artísticas del presente en tanto actualizaciones del tópico arte-vida.

Ciudades paralelas, festival realizado en Buenos Aires en 2010, será el punto de partida de este itinerario.

Usos teatrales de la trama urbana

El Festival *Ciudades Paralelas* (Buenos Aires, 2010)² explora los distintos usos teatrales de una gran ciudad. El objetivo del ciclo es indagar sobre los diferentes dispositivos escénicos de la experiencia urbana presentes en lugares públicos, privados, espacios de consumo, de trabajo, de transporte y de ocio para habitarlo de otro modo y observar su funcionamiento con otra mirada. A partir de la convocatoria de Lola Arias y Stefan Kaegi,³ ocho artistas eligieron ocho lugares de la ciudad para crear *observatorios de situaciones urbanas*. Algunos de ellos intervienen el espacio con una emisión de radio o con un coro, otros invitan a espiar lugares desde afuera o a recorrerlos con sus trabajadores. Se apela a distintos formatos artísticos y a diferentes modos de aprehensión de la obra (escuchar, leer, tocar, caminar, mirar, etc). También varía la cantidad de participantes, desde una única persona a un grupo numeroso. Los *performers* pueden ser cantantes, escritores, actores no profesionales, pero también los propios espectadores, cuando no los paseantes ocasionales. Programado para desarrollarse en cuatro ciudades del mundo (Berlín y Buenos Aires, 2010; Varsovia y Zúrich, 2011), en cada edición las

¹ Ponencia presentada en las IX Jornadas de Sociología. Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones. Luces y sombras en América Latina, del 8 y 12 de agosto de 2011, Buenos Aires.

² *Ciudades paralelas* Buenos Aires se realizó desde el 26 de noviembre hasta el 5 de diciembre de 2010.

³ En *Chacara paraíso* (2007) y *Airport Kids* (2008), espectáculos no estrenados en Argentina, Arias trabaja junto a Kaegi la relación documental/ficción explorando la vida de policías y familiares de policías en Brasil (el primero), así como la vida de niños huérfanos, hijos de directivos de empresas internacionales, de múltiples nacionalidades y lenguas que se encuentran en permanente tránsito por los aeropuertos del mundo (el segundo).

obras deben rehacerse a partir de las nuevas circunstancias que el entorno urbano proporciona.⁴ Los proyectos agrupados de a dos o en forma individual se presentaba como *tours*, aquí nos referiremos al *Tour 1* que incluye *Biblioteca. El volumen silencioso* (Ant Hampton y Tim Etchells) y *Hotel. Mucamas* (Lola Arias).

La primera experiencia, realizada en la *Biblioteca Nacional*, es una *audio-obra* para dos personas a las que se les ofrece auriculares y se los invita a sentarse en uno de los escritorios de la sala de lectura. Una vez allí, cada persona activa su equipo de audio y un leve susurro le irá indicando qué hacer frente a una pila de libros y un cuaderno de notas, así como las interacciones entre uno y otro. Como sus realizadores proponen, se trata de una *performance susurrada* que explora la tensión entre el silencio y la intimidad de la lectura concentrada en la que cada persona se sumerge cuando lee un libro y el entorno en tanto lugar público. El susurro les indicará, por un lado, lecturas fragmentadas de los libros, saltos de páginas y de historias que se diferencian de los modos de lectura lineal. Por otro lado, a su vez, les indicará que levanten la mirada, que dejen momentáneamente la lectura para observar a los otros lectores, para preguntarles acerca de sus expresiones, sus posibles pensamientos, para sacarlo, finalmente, de su propio lugar de simple lector. El compañero se vuelve cómplice de la mirada indiscreta del otro y de su lectura de a saltos; juntos levantarán un dedo para indicarle al otro que comparte su experiencia en forma paralela. El susurro no es una única voz, sino que se irán relevando la voz de un joven, la de un anciano y la de un niño igual que se relevan las instrucciones que guían la actividad de lectura, las fichas y anotaciones marginales que conforman el cuaderno, los relatos ficcionales y los libros.

Leyendo aquello que el susurro pronuncia, palabra por palabra, la pieza despliega la actividad de lectura y con ella también los modos en que la lectura se aprende culturalmente. Primero, la escucha, por parte del niño pequeño, de alguien que le lee en voz alta aquello a lo cual no tiene acceso. Después, la lectura silenciosa, para la que la mirada verbaliza aquello que se transforma en una voz interior. Despliega también la actividad de la lectura, su performatividad y marca tanto la escena en la que se lee el texto, como la escena representada por la ficción. Despliega, finalmente, las convenciones que rigen los protocolos de lectura pública en la biblioteca en tanto contexto silencioso propicio para una actividad introspectiva a la vez íntima y privada.

El participante/*performer*, sin embargo, está allí observando los protocolos, espiando a los otros lectores, leyendo de a saltos, pasando de un libro a otro, haciéndose guiños con su cómplice. Juega, actúa de lector. Escuchando el

⁴ Dominic Huber pone en escena un edificio de departamentos cuyos habitantes son observados y escuchados desde la vereda de enfrente por los espectadores. En la pieza de Gerardo Naumann los obreros de una fábrica conducen a los espectadores a través de la línea de producción con un relato personal. En una Biblioteca, Ant Hampton y Tim Etchells proponen a los participantes una lectura performática de a dos. Christian Garcia lleva a un coro amateur a un tribunal de justicia. Mariano Pensotti hace que cuatro escritores describan las escenas que ven en la estación de trenes mientras el público sigue sus textos a través de subtítulos como una novela en vivo. Los activistas de Ligna transforman a su audiencia en una especie de guerrilla urbana que realiza un radio-ballet en un *shopping*. Lola Arias transforma cuartos de un hotel de manera que al entrar en ellos, en lugar de encontrar huellas de los huéspedes, reconstruimos la vida de los empleados de limpieza que nadie ve. Entrada la noche, Stefan Kaegi invita a los espectadores a subir en pequeños grupos a una terraza de la ciudad donde un ciego los interpela sobre lo que vieron durante el día. En: <http://www.ciudadesparalelas.com/>

susurro a través de sus auriculares extraña el lugar y también su propia experiencia como usuario de la biblioteca pública; pero también, como señala la propuesta, vivencia ese “hechizo que se encuentra latente en la lectura íntima y solitaria de un libro y que ahora viaja en silencio de lector en lector...”⁵

Lola Arias presenta la instalación *Hotel. Mucamas* donde investiga en clave documental los relatos biográficos del personal de limpieza de las grandes cadenas de hoteles (en esta oportunidad mujeres). El proyecto apunta a visibilizar las historias de vida de aquellas personas que suelen estar ausentes en la experiencia del huésped aunque entran en contacto con él a partir de las huellas de sus prácticas y objetos íntimos. El espectador tiene la oportunidad de recorrer un conjunto de habitaciones del *Hotel Ibis* en un tiempo pautado (los diez minutos que demora la limpieza de cada cuarto) y conocer en ellas los distintos relatos de vida del personal. Cada cuarto se configura como una instalación con objetos, imágenes fotográficas, sonidos y videos que documentan y testimonian fragmentos de las narraciones transmitidas. Se trata de diversos episodios biográficos como desengaños amorosos, cumpleaños, mudanzas, casamientos, anécdotas de trabajo, entre otros acontecimientos. Al final del recorrido el espectador se encuentra con una de las protagonistas de dichas historias personales quien lo conduce por la trastienda del hotel para despedirlo en la puerta trasera. Historia e historias íntimas se cruzan en esta obra ya que los relatos iluminan momentos en los que la historia colectiva y la biografía se encuentran en las migraciones, el desarraigo, los vínculos familiares, los desplazamientos urbanos, las experiencias laborales, las fantasías, los deseos y el anonimato.

Como señalábamos al inicio de este trabajo, ambas propuestas transforman los espacios urbanos cotidianos en escenarios extrañados y operan como puesta en escena de realidades paralelas. El proyecto señala al respecto:

En lugar de transportar escenografías y grupos teatrales el Festival transporta conceptos que se rehacen en el mismo tipo de espacio pero un contexto distinto y con *performers* diferentes. Estos conceptos transforman espacios de uso cotidiano en escenarios temporarios para dar lugar a una ficción que modifica la forma de mirar la ciudad. Son intervenciones que posibilitan un acceso subjetivo a espacios concebidos originariamente para masas. (...)

Así, Ciudades Paralelas es un laboratorio de experimentación itinerante que subvierte las formas de mirar y usar la ciudad.⁶

Itinerarios

Según las palabras de los propios realizadores, *Ciudades Paralelas* transporta conceptos teatrales a distintos contextos urbanos con el propósito de intervenir en los modos en que percibimos la ciudad cotidianamente; presentan lo cotidiano desde una perspectiva diferente revelando revela facetas desconocidas de la vida urbana. Esta tematización de la vida en la ciudad, por otra parte, presenta una larga tradición en la historia del arte que se extiende, al menos, desde la época moderna cuando, a partir de nuevas formas y

⁵ En: <http://www.ciudadesparalelas.com/bibliotecaesp.html>

⁶ En: <http://www.ciudadesparalelas.com/conceptoesp.html>

procedimientos artísticos, se ensayan figuración de la gran metrópolis en clave de promesa y/o decepción. El teatro se vislumbra, a su vez, como metáfora de la ciudad espectacularizada por la aparición de los medios masivos de comunicación y la cultura del entretenimiento.

La idea de la teatralidad en términos de falsas apariencias, engaño, impostación y artificio sirve como marco de referencia desde donde observar críticamente los nuevos mitos de la cultura urbana. Si, contrariamente, y en parte gracias a las diferentes propuestas del teatro a lo largo del siglo XX, la imagen de un teatro encerrado en los estrechos límites de la convención mimético-representativa da lugar a otra de acuerdo con la cual el teatro ya no es, o por lo menos no sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo producción (de lo real, de la vida, de lo social, de textualidad), la teatralidad adquiere una forma productiva, que *siempre* está compuesta por acciones, comportamientos y efectos reales además de los eventualmente ficticios, o simulados. Se trata del carácter *bidimensional* propio del espectáculo teatral, que es siempre, al mismo tiempo, acontecimiento real y acontecimiento ficticio, presencia material y representación, *performance* autorreflexiva y referencia a otra cosa (la realidad) también ella construida según paradigmas culturales. Junto con las otras prácticas artísticas, el teatro le proporciona modelos a la vida cotidiana. Así lo han entendido una serie de estudios sociales y antropológicos que se valdrán de una perspectiva teatral y/o dramaturgica para comprender tanto los fenómenos extra cotidianos de las fiestas y las ceremonias (religiosas y seculares) como los rituales más ínfimos y habituales de la cotidianidad.⁷ Lola Arias señala al respecto:

La ciudad es un teatro vivo. (...) Observar los gestos, comportamientos y estados en lo que nos sumergimos al entrar en determinados espacios todos los días es pensar sobre la teatralidad de la ciudad, sobre lo que hace la arquitectura con nuestros cuerpos, sobre los mecanismos de control, sobre la manera en que miramos y actuamos cada vez que ponemos los pies en el suelo de nuestra ciudad. (En Otra Parte, 2010-2011:62)

Resulta, como podemos seguir de las palabras de la artista, que la ciudad con sus usos, prácticas y consumos cotidianos también ofrece modelos de comportamiento y sobre todo estrategias para pensar la actividad teatral contemporánea y el campo artístico actual en su conjunto. Caracterizado como un verdadero *giro social* (Bishop, 2010-2011) de la producción artística en las últimas décadas, ésta encuentra en los modos de conversación cotidiana, en las maneras de habitar la ciudad, en los vínculos interpersonales, en los relatos (auto)biográficos, en las actividades domésticas y, sobre todo, en las personas anónimas y no profesionales que protagonizan esas experiencias vitales y colectivas un material estético inédito con el que revitalizar aquel tópico arte-vida que recorren las vanguardias artísticas del siglo pasado.

Como señala Laddaga (2006) respecto a un corpus de experiencias artísticas próximas a las realizadas en *Ciudades Paralelas*:

(...) puede decirse que de sus operaciones resulte ni una obra de arte concluida ni la cancelación de su posibilidad. Ni la afirmación de una distancia

⁷ Turner, Víctor (1982) *From ritual to theatre*; Goffman, Irving (1959) *The presentation of self in everyday life*. En De Marinis (1997)

del arte respecto de la vida ni su simple anulación. En estos proyectos se construyen transiciones: entre el espacio de las galerías y los museos y el lugar donde tienen lugar esas operaciones entre expertos y no expertos que produce manipulaciones de imágenes o símbolos y modificaciones directas en las relaciones entre los cuerpos. Pero la condición para que estas transiciones puedan extenderse es la pérdida de poder de una presuposición: la de que una práctica desplegarse a partir de la demarcación disciplinaria. (263)

Hasta aquí, entonces, un recorrido del arte contemporáneo vertebrado por cierto *giro social* encuentra en la vida cotidiana, en el trabajo conjunto de expertos y no expertos y en el abandono de los límites disciplinares (no sólo en los términos de las disciplinas artísticas, sino también respecto a disciplinas artísticas y prácticas culturales diversas) algunas de las características principales con las que podemos delimitar el campo de problemas, reflexiones y experiencias que ofrece *Ciudades Paralelas*. Más precisamente, podemos abordar dos aspectos señalados por el proyecto en su conjunto y en particular por las piezas arriba analizadas: el recorrido por la ciudad y la actividad de lectura de textos heterogéneos (escritos, orales, imágenes fotográficas, video, objetos, acciones) como modos de reelaborar los vínculos entre la experiencia subjetiva y el binomio público/privado de los espacios urbanos. Desde la perspectiva de aquel *giro social* del arte hacia las prácticas cotidianas, el trabajo de De Certeau (2007) se vuelve una referencia insoslayable. Focalizando en las producciones calificadas como *consumo* el autor busca reorientar las perspectivas mecanicistas en las que la relación producción/consumo se traducen en los términos de actividad/pasividad y con ellos en los de una manipulación de los primeros sobre los segundos. Por el contrario, el *consumo* es analizado en términos de una producción *poiética*, de diversas *maneras de hacer* en tanto *arte*. Se trata de una producción astuta, silenciosa y dispersa pero que se insinúa en todas partes y es casi invisible, *tácticas* del débil que no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. Se trata de prácticas cotidianas contrarias a las formas racionalizadas, expansionistas, centralizada, ruidosa y espectacular y, en este sentido, de prácticas que producen sin capitalizar.

El estudio de estas tácticas cotidianas se ubica en la perspectiva de la enunciación en la que se privilegian los actos de habla. De ese modo, las características del acto enunciativo (operar en el campo de un sistema lingüístico, poner en juego una apropiación o una reapropiación de la lengua a través de los locutores, instaurar un presente relativo a un momento y a un lugar y plantear un contrato con un otro interlocutor en una red de sitios y relaciones) se proyectan sobre diferentes prácticas. La lectura así entendida opera como una producción silenciosa mediante la cual el lector se reapropia el texto del otro (del autor), se introduce en su lugar. Lejos de tratarse de una mirada pasiva, el viaje de la mirada a través del texto permite improvisar recorridos, ensayar combinatorias, volver memorable lo legible a partir de comparación de lo leído con otras experiencias de lectura y también con las propias experiencias vitales. Las prácticas de espacio, por su parte, se refieren a los modos de frecuentar un lugar, de desviarse de los caminos prefigurados por la planificación urbana, de trazar topologías personales travesadas por el recuerdo, las experiencias y el deseo. Trata también de los relatos acerca del

espacio y, sobre todo de aquellos recorridos o itinerarios cuya exacerbación del *hacer* y del sentir (de la enunciación: “Me siento bien aquí”) se instauran como los modos de reapropiarse de un orden (urbano) impuesto. Dirá De Certeau:

(...) la investigación se ha consagrado (...) a las mil formas de instaurar una fiabilidad en las situaciones experimentadas, es decir, de abrir una posibilidad de vivirlas al reintroducir en las la movilidad plural de intereses y de placeres, un arte de manipular y de gozar. (LIII)

Algo similar señala Arias respecto a las acciones de los espectadores de *Ciudades Paralelas*:

El espectador actúa en todo el sentido de la palabra. El espectador debe realizar una acción para tener una experiencia que hace que la obra exista. (...) En este tipo de trabajos, ¿se puede seguir hablando de espectador? ¿Cómo llamamos a esa nueva posición? ¿Participante, experimentador, viajero, descubridor, protagonista? (En Otra Parte, 2010-2011: 60)

Traducciones

Nuestro recorrido por *Ciudades Paralelas* a través del *giro social* del arte contemporáneo se caracterizaba, además de su exploración de vida cotidiana y el trabajo conjunto de expertos y no expertos, por el abandono de los límites disciplinares. Arias hace una referencia explícita a este aspecto cuando señala:

(...) creemos en un teatro fronterizo entre la música, la literatura, la radio, las artes visuales. En general el teatro aplasta todas las artes que lo integran al servicio de la idea del director (...). A nosotros nos interesa teatro que piensan los artistas que no viene del teatro, porque inventan procedimientos inéditos. (En Otra Parte, 2010-2011: 61)

Observamos más arriba que no se trata sólo de reelaborar los límites entre las disciplinas artísticas, sino también de repensar los espacios del arte y de otras prácticas culturales. Aparece aquí la figura de la frontera, más precisamente de los espacios fronterizos, espacio que crea la comunicación al mismo tiempo que la separación. Espacio entre dos, lugar tercero, la frontera es un símbolo narrativo de intercambios y encuentros (De Certeau, 2007: 139) y adquiere su significación en los relatos de tránsito, de pasaje, de viaje, donde lo propio se encuentra con lo otro. Prosigue el autor: “En el interior de las fronteras, el extranjero estaría ya del otro lado, exotismo o aquelarre de la memoria, inquietante familiaridad. Todo sucede como si la delimitación misma fuera el puente que abre el interior a su otro” (141). Un modo de aproximación a esta inquietante familiaridad del otro será, para las propuestas artísticas actuales, la traducción. Según Bourriaud (2009) la traducción en tanto práctica de desplazamiento, realiza el paso de los signos de un formato a otro, transfiere elementos de una cultura visual, filosófica, etc., (donde estaban estrictamente codificados y fijados) a otra donde se ven puestos en movimiento y quedan al alcance de una lectura crítica. En *Ciudades Paralelas* esta operación de

traducción se presenta en al menos tres niveles: pasaje de una disciplina a otra (entre los estudios sociológicos, antropológicos y arte, entre las artes visuales, la música, el video y las artes escénicas), desplazamiento de una esfera de la vida social a otra (entre las prácticas artísticas y la vida cotidiana) y finalmente de un contexto geopolítico a otro (entre centros y periferias).

Según Bourriaud la traducción se presenta, a su vez, como una forma ética de reconocimiento del otro que, mediante el acuerdo de los códigos y referencias propios con los de los otros, hace entrar su singularidad en resonancia con la historia ajena. Algo de ello se persigue también en *Ciudades Paralelas*, no sólo cuando los artistas deben montar sus propuestas en diferentes contextos urbanos y trabajar con lo que el medio les ofrece, sino también en los intercambios que los espectadores de una ciudad pueden experimentar con las historias de vida y recorridos que las piezas les ofrecen. Rancière (2010), por su parte, pone en perspectiva una teoría de la traducción que le permite caracterizar a un *espectador emancipado*. Esta puede resumirse en tres puntos centrales: en primer lugar, la inteligencia (tanto la del ignorante como la del docto) traduce signos a otros signos a otros signos, procede por comparación y por figuras para comunicar y comprender al otro. En segundo lugar, una tercer cosa (un libro, un espectáculo, etc.) articula la lógica de la emancipación de tal forma que uno y otro (maestro y aprendiz) podrán referirse a él a la hora de la puesta en común y la verificación de las opiniones. Ninguno es propietario y ninguno posee el sentido sino que este se erige entre los dos. Finalmente, en el campo del arte encuentra en ciertas formas teatrales “una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, *performances* heterogéneas” (27). Se liga lo que se sabe y lo que se ignora; el espectador/preformista despliega sus competencias y observa lo que produce en un nuevo contexto y ante nuevos espectadores, el artista/investigador construye una escena y, paralelamente, expone sus propias competencias. Los efectos de dicha escena, finalmente, son inciertos y dependerán del espectador/traductor que se apropiará de la historia para transformarla en su propia historia.

Conclusiones

Itinerarios y traducciones mediante, *Ciudades Paralelas* conecta escenarios locales y globales. Estos emergen no sólo en las experiencias entre las diferentes ciudades, sino que surge también en los recorridos aleatorios, los usos subvertidos y los encuentros imprevistos dentro de una misma ciudad. De la biblioteca al *shopping*, del palacio de justicia a la fábrica, del hotel a la estación de tren, del edificio de departamentos a la terraza, lo local y lo global así como la metrópolis y sus periferias quedan representadas en las trayectorias, las experiencias y los relatos de vida que ofrecen las *performance*. Entre el régimen *postproductivo* (Bourriaud, 2007) en tanto trabajo de interpretación, reproducción, reexposición y utilización de todo tipo de productos culturales disponibles y la estética *relacional* (Bourriaud, 2008) que concibe la realización artística como un terreno propicio para la experimentación de nuevos modelos de sociabilidad, una utopía de proximidad que reflexiona acerca de *estar juntos*, pero también acerca de aprender a habitar el mundo; o sea, entre el reciclaje cultural y la exploración de los

vínculos intersubjetivos, la teatralidad de *Ciudades Paralelas* enlaza con las tácticas de la vida cotidiana y su esteticidad. En este horizonte, finalmente, el proyecto ensaya un modo de pensar la experiencia histórica de su propio tiempo a partir de los escenarios y los personajes de las ciudades contemporáneas.

Bibliográficas

AAVV (2010-2011) "Festival Ciudades Paralelas". En *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, verano, nº 22, 45-62.

BISHOP, Claire (2010-2011). "Performance delegada: subcontratar la autenticidad". En *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, verano, nº 22, 63-72

BOURRIAUD, Nicolás (2007) *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BOURRIAUD, Nicolás (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BOURRIAUD, Nicolas (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DE CERTEAU, Michel (2007) *La invención de lo cotidiano (Vol.1)*, México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

DE MARINIS, Marco (1997) "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano". En *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 171-186.

LADDAGA, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

RANCIÉRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.