enunciación

Publicación preprint

Este artículo fue aprobado para publicación en el Vol. 31 N.°2 de 2026 de la revista *Enunciación*, revista editada por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Para su publicación, fueron tenidos en cuenta los conceptos de los pares evaluadores y los cambios realizados por los autores, para cumplir con la calidad académica establecida en nuestras pautas. Por lo tanto, se publica la versión preliminar del artículo para su consulta y citación. Esta versión puede consultarse, descargarse y citarse según se indica a continuación, pero debe recordarse que el documento final (PDF, HTML y XML) puede ser diferente.

Cómo citar: Muñoz, R. (2026). Dos obras de teatro posdramático en el marco de la globalización digital. *Enunciación,* 31(2), e24245. https://doi.org/10.14483/22486798.24245

In prepress

The following article was approved for publication in Vol. 31 N.°2 (2026) in *Enunciación*, a journal published by Universidad Distrital Francisco José de Caldas. For its publication, it was subjected to an academic peer-review process and the authors incorporated their suggestions to comply with the academic quality established in our guidelines. Therefore, the preliminary version of the article is published for consultation and provisional citation. This version can be consulted, downloaded, and quoted as indicated below, but please consider that the final document (PDF, HTML, and XML) might be different.

Artículo de reflexión. Lenguaje, comunicación y cultura digital

Dos obras de teatro posdramático en el marco de la globalización digital

Two Post-Dramatic Plays in the Context of Digital Globalization

Duas peças de teatro pós-dramático no contexto da globalização digital

Rubén Muñoz Fernández[1]

¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
— César Vallejo

El hombre es un animal político porque es un animal literario,
instalado en el trayecto del habla.
— Jacques Rancière

Highlights

- El análisis estético de talante valorativo aporta claves para leer críticamente las nuevas teatralidades.
- El teatro posdramático engloba posibilidades estéticas del pasado y del presente que se distancian de la idea tradicional de lo dramático.
- Las nuevas formas de teatralidad que se despliegan en el marco de la globalización digital instituyen un lenguaje ligado exclusivamente al *kairós* o instante propicio.
- En el marco de la globalización digital, el lenguaje también los tres componentes inseparables que están en la génesis del acontecimiento teatral: *convivio*, *poiesis* y expectación.
- El teatro *streaming* contribuye a la demolición de los rituales que, por su riqueza simbólica, no solo aportan sentido, sino que fundan un espacio comunitario.

[1] Doctor en literatura de la Universidad de Antioquia. Docente en Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Correo: rmunozf@udistrital.edu.co ORCID: https://orcid.org/0009-0000-1991-2059

Cómo citar: Muñoz, R. (2026). Dos obras de teatro posdramático en el marco de la globalización digital. *Enunciación,* 31(2), e24245. https://doi.org/10.14483/22486798.24245

Fecha de postulación: 15 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 27 de octubre de 2026.

VERSIÓN PREPRINT

Resumen

Este artículo evalúa la posición artística que asumen Arístides Vargas y Luis M. Moncada frente a las circunstancias históricas que aparecen tematizadas en sus obras *Pluma y la tempestad* y *9 días de guerra en Facebook*. Asimismo, analiza el papel del lenguaje verbal en la constitución del arte dramático, entendido como creación cultural que, en su carácter estético, profundiza en las situaciones y problemáticas humanas. En otras palabras, simultáneamente pondera los niveles constitutivos del texto literario y los problemas de cada uno de ellos. La reflexión parte de dos premisas: primero, toda obra adquiere su valor artístico del enfrentamiento—directo o indirecto—que lleva a cabo con su contexto inmanente de prácticas (medios expresivos, lenguajes, tradiciones y convenciones estéticas, *etc.*) y con la realidad histórico-social; segundo, las obras analizadas se enmarcan en el proceso histórico de la globalización técnico-digital, caracterizada, según Peter Sloterdijk, por la captación radical de lo existente por el capital en sus múltiples manifestaciones concretas y simbólicas.
Palabras clave: estética; teatro; crítica del arte; globalización digital

Abstract

This article evaluates the artistic position taken by Arístides Vargas and Luis M. Moncada in response to the historical circumstances that appear as themes in their works *Pluma y la tempestad* and *9 días de guerra en Facebook*. Likewise, it analyzes the role of verbal language in the constitution of dramatic art, understood as a cultural creation that, in its aesthetic character, delves into human situations and problems. In other words, it simultaneously considers the constituent levels of the literary text and the issues associated with each of them. The reflection is based on two premises: first, every work acquires its artistic value from the confrontation—be it direct or indirect—it carries out with its immanent context of practices (expressive media, languages, traditions, and aesthetic conventions, *etc.*) and with the historical and social reality; second, the works under analysis are framed within the historical process of technical-digital globalization, characterized, according to Peter Sloterdijk, by the radical capture of that which exists by capital in its multiple concrete and symbolic manifestations.
Keywords: aesthetics; theater; art criticism; digital globalization

VERSIÓN PREPRINT

Resumo

Este artigo avalia a posição artística assumida por Arístides Vargas e Luis M. Moncada diante das circunstâncias históricas tematizadas em suas obras *Pluma y la tempestad* e *9 días de guerra en Facebook*. Além disso, analisa o papel da linguagem verbal na constituição da arte dramática, entendida como criação cultural que, em seu caráter estético, aprofunda as situações e problemáticas humanas. Por outras palavras, analisa simultaneamente os níveis constitutivos do texto literário e as questões relacionadas com cada um deles. A reflexão parte de duas premissas: em primeiro lugar, toda obra adquire seu valor artístico do confronto, direto ou indireto, que estabelece com seu contexto imanente de práticas (meios expressivos, linguagens, tradições e convenções estéticas, *etc.*) e com a realidade histórico-social; em segundo lugar, as obras objeto da análise se inserem no processo histórico da globalização técnico-digital, caracterizada, segundo Peter Sloterdijk, pela captação radical do existente pelo capital em suas múltiplas manifestações concretas e simbólicas.

Palavras-chave: estética; teatro; crítica da arte; globalização digital

VERSIÓN PREPRINT

Introducción

Existe una tendencia muy acuciosa y con bastante visibilidad en el campo académico que considera incompatible la lectura valorativa con la poética de las formas literarias y, por ende, invalida el ejercicio crítico, entendido como acción evaluadora y reflexiva orientada a dilucidar las características estéticas de las obras. Dicha corriente, sustentada en los supuestos de Barbara Smith (1988), John Guillory (1993) y sus múltiples seguidores, en nombre del pluralismo, instala una especie de neonominalismo que censura de manera subrepticia a quienes reclaman el acabado estético y la significación histórica como elementos indisociables de las prácticas artísticas. Desde esa perspectiva, "la cuestión de si algo es o no obra de arte puede parecer muy poco académica y remotamente filosófica" (Danto, 2003, p.45).

El problema es que reprobar la evaluación estética conduce a igualar todo y a suscribir, de manera indirecta, la premisa según la cual "un par de botas es igual a Shakespeare". En esas condiciones las obras están ahí, pero no se abre un espacio intensivo que posibilite apropiarlas y conferirles sentido (Finkielkraut, 1987), sino que se toman como

referente para desplegar discursos a la medida de las ideologías en boga. En consecuencia, no solo se escamotea el arte como ámbito que hace viable una posibilidad diferenciadora de enfrentar el mundo, sino que el ejercicio reflexivo sobre él corre el peligro de quedar reducido a impresión descriptiva o a catálogo discursivo-digresivo, pues se elimina un elemento fundamental de la relación entre el creador y el público; de modo que, por ejemplo, "la experiencia estética, en su carácter experimental, frágil e incierto […] es olvidada como factor de perturbación, en provecho de grandes estrategias de categorización siempre más extendidas" (Lehmann, 2010, p. 8).

Una cosa es reconocer que no existe una manera históricamente correcta de hacer arte, como señala Danto (2003), y otra, igualar todo y asumir que las diferencias cualitativas no existen. De hecho, si se deja al margen la acción valorativa que realiza un artista sobre los hechos históricos, si no se percibe la mayor o menor capacidad para darle acabado estético a las situaciones de la realidad, ni se capta la potencia con que una obra presenta aquello que inevitablemente agobia a los seres humanos, entonces el campo del arte y la cultura quedan supeditados a posiciones funcionalistas extremas, que confunden el quehacer artístico con la generación de objetos o imágenes. De modo que, por ejemplo, en las actuales circunstancias, para autores como Astobiza (2022) es imposible diferenciar el "arte" creado por seres humanos y el "arte" creado por máquinas basadas en inteligencia artificial. En su opinión, "el arte no facilita la supervivencia. El origen del arte es un *puzle* evolutivo porque no se sabe qué presiones selectivas favorecieron su aparición, en particular la de la capacidad estética […] que no supone ventaja evolutiva alguna" (p. 292). El planteamiento es bien curioso pues silencia todas las voces que consideran la función del arte al margen de la vida práctica, lo asocian con la experiencia lúdico-comunitaria, le asignan un carácter eminentemente simbólico y ven su potencia en el poder de suscitar una experiencia estética que deviene en espiritualidad colectiva.

Este escrito se mueve en vía contraria a todo lo antes expuesto, pues en el abordaje de *Pluma y la tempestad* (1995) y *9 días de guerra en Facebook* (2010), explora aspectos que posibilitan considerar la acción teatral como práctica artística. Por un lado, la posición del autor frente al mundo de la cultura, la orientación ético-estética, que es esencial porque constituye la arquitectónica profunda. Por otro, la acción reflexiva sobre el propio ejercicio de creación que toma cuerpo, tanto en la selección de los recursos y las elecciones

VERSIÓN PREPRINT

compositivas, como en el acabado artístico del lenguaje, en el modelamiento de la palabra literaria.

Ahora bien, plantear las cosas en esos términos implica un riesgo nada despreciable porque se opera bajo una doble limitación: de un lado, hacer inferencias a partir del texto escrito que es solo uno de los elementos del teatro y, de otro, emprender una relectura sobre el lugar de la palabra en el arte escénico, en medio de las críticas al logocentrismo y de los cuestionamientos al lenguaje como modelador de las visiones sobre la realidad y el mundo. A propósito de la primera limitación, Fernando de Toro (1999) afirma que en el teatro posmoderno "es la palabra, el discurso lo que casi desaparece o se cuestiona dejando lugar al gesto, al cuerpo, al silencio, a la danza, a la fragmentación anti-diegética y la introducción masiva de la imagen, del componente visual" (p.171). En la misma línea, José Luis García (1991) asume de forma abierta el espectáculo como objeto y descarta lo que denomina "texto-literatura". La segunda limitación ha sido tematizada ampliamente en los trabajos de Derrida (1971; 2007), Jameson (1972), Rorty (1998), por citar solo algunos.

Tesis y argumentos

Afirmar que *Pluma y la tempestad* y *9 días de guerra en Facebook* pertenecen a la circunstancia histórica de la globalización, decir que son obras posmodernas o sostener que dan cuenta de la vida en las condiciones del mundo neoliberal, es apenas una manera de enmarcarlas en unos procesos que, si bien son útiles para la explicación, crean una distancia en relación con el campo artístico. En consecuencia, es preciso buscar una conceptualización que, sin excluirlas del contexto histórico cultural al que pertenecen, permita comprender mejor su apuesta en el interior de las prácticas teatrales. En este sentido, teniendo en cuenta que ni en las características compositivas ni en la perspectiva aparecen pretensiones de "cambiar el mundo", de buscar la esencia del arte o de trazar el rumbo de la Historia, es posible decir que son obras cercanas al *arte poshistórico*. Pues este no busca la "dirección correcta" de la historia, sino que acoge el pluralismo en toda su radicalidad y en sus marcos

VERSIÓN PREPRINT

se pone de manifiesto el *fin del arte*[2]*,* entendido este no en el sentido de "muerte del arte", sino como indicación de que "una razón para hacer arte [ha] dejado de tener validez" (Danto, 2003, p.215). En otras palabras, hablar de arte poshistórico permite conceptualizar la cesura de los creadores frente a las tradiciones artísticas de la modernidad, la ruptura con las prácticas del arte modernista ligado a un gran relato y el advenimiento de nuevas maneras en las que ya no hay un estilo dominante.

En efecto, las obras de Arístides Vargas y Luis Mario Moncada encarnan diferentes formas de *teatralidad* y evidencian un alto grado de autoconciencia sustentada, no tanto en indicaciones metatextuales, sino en operaciones precisas en la composición del texto escrito, por ejemplo: desplazar la fábula de su lugar de privilegio, organizar la trama con una lógica diferente a la continuidad narrativa, incluir en mayor o menor grado la simultaneidad, enfatizar la dificultad para construir interdiscursividad a partir del lenguaje entre personajes y dar un objetivo distinto a cada uno de estos. Se trata de aspectos y elecciones que configuran el *teatro posdramático,* término adecuado para aludir a *Pluma y la tempestad* y *9 días de guerra en Facebook.* Pues ambas obras no prescriben una totalidad, ni realizan una presentación precisa del mundo, ni explicitan un modelo de lo real. En cambio, incluyen la tensión reflexiva "sobre su constitución como construcción del lenguaje*"* (Lehmann, 2010, p.3) y, producto de ella, se evidencia que el texto escrito permanece, pero con una funcionalidad diferente a la habitual: como el fantasma del padre para Hamlet.

Sin duda, los rasgos a partir de los cuales se califican las dos obras como posdramáticas se relacionan con características de lo que algunos llaman "teatro posmoderno". Pero este concepto es impreciso porque, además de otras razones, dichos rasgos están presentes en obras del modernismo e incluso en otras anteriores. Para decirlo de otra manera, "el teatro se encuentra frente a la cuestión de las posibilidades más allá del drama y, no necesariamente, más allá de la modernidad" (Lehmann, 2010, p.16). Y eso significa que, por un lado, las formas de lo dramático siguen presentes así se vean debilitadas en las prácticas teatrales actuales y, por otro, que el teatro posdramático engloba posibilidades estéticas del pasado y del presente que se distancian de la idea de lo dramático.

[2] Este concepto fue planteado por Arthur Danto para explicar el efecto que tuvo el agotamiento del relato modernista en las prácticas artísticas y, por tanto, no indica que el arte se haya acabado o que sus posibilidades expresivas hayan finalizado.

VERSIÓN PREPRINT

La pregunta es: ¿existe alguna diferencia entre las manifestaciones del teatro posdramático del pasado y las del presente? La respuesta es afirmativa, pero para desarrollarla es necesario dilucidar la dimensión temporal y abrir espacio a la reflexión sobre el material verbal, teniendo presente lo que ocurre con el arte dramático en el contexto de lo que Lattanzi y López denominan "giro visual y performativo del lenguaje" (2024, p. 6).

En la actualidad, apostar por la elaboración del texto escrito en el arte escénico es un ejercicio político. Pues, si bien acontece en el campo del arte, implica enfrentar una tendencia dominante, no exenta de la influencia ideológica, de cierto arte globalizado, que contribuye a silenciar la palabra y las formas de resistencia que esta ha encarnado históricamente (así la intención inicial de dicha tendencia haya sido otra). Dicho de otro modo, si bien el texto escrito no es un elemento definitorio del teatro actual, su elaboración cuidadosa recupera:

> [*La dimensión política de la escritura*, que se define] en la elección de los cuerpos que se dan a las palabras, la elección de la firma que compromete a un sujeto respecto de la consistencia de esas mismas palabras; se trata siempre de la elección de lo que una escritura decide respecto a las relaciones de lo "propio" del pensamiento y de la disposición de los cuerpos en comunidad. (Rancière, 2011, p.49)

Precisamente el tratamiento de la palabra en el texto escrito traza una distancia cualitativa entre la obra de Vargas y la de Moncada. *Pluma y la tempestad* pone en evidencia la situación del mundo contemporáneo marcado por la pérdida de horizontes que permitan hallar sentido más allá del interés individual. No se trata de una simple denuncia a la manera de las obras de periodos anteriores, más bien es una parábola llena de imaginación. La mezcla entre imaginación y poesía permite la construcción de momentos excepcionales de parodia que desnudan tanto la perspectiva modernista como las circunstancias que devienen producto de la visión ideológica del neoliberalismo.

En Vargas (1954), la combinación de lucidez, imaginación y rigor poético hace recordar a Ibsen. Paralelo nada despreciable si se tiene en cuenta el uso proporcionado de la sátira, el fondo de ironía pesimista que muestra a los seres humanos como seres que sufren y viven sus propios dramas. En medio de todo hay un eco de resistencia, liberado de ideologías particulares y no capturado por estas, que percibimos gracias al recorrido de un personaje que no encuentra razones para creer en algo:

> Los diferentes episodios que se desarrollan en la obra tienen que ver con las diversas etapas de su vida desde su nacimiento equivocado hasta su encuentro con el amor, el temor, la

VERSIÓN PREPRINT

> amistad, la presencia/ausencia de Dios, en un trasfondo urbano en donde deambulan personajes creados por el medio: ancianas que quedan rezagadas por el camino de la vida, trabajadores desilusionados, prostitutas ajadas, seres marginales que cohabitan parciamente el mundo de Pluma sin que lleguen realmente a "pesar" sobre él/ella. Es la metáfora del fin del camino, del más allá, del tiempo utópico de los que pueden "oír los sonidos de la calma… en medio de la tempestad". (Rizk, 2001, p.56)

Si se quisiera buscar un paralelo con algo del devenir histórico, habría que relacionar el sentido político de la apuesta de Vargas con ese vasto movimiento heterogéneo a escala global que se resiste de manera subterránea a la idea de que el orden actual es ineludible porque, aunque provee compensaciones psicológicas, es a todas luces injusto (la reacción en la plaza de Tahrir, el Movimiento 15-M, los indignados de Wall Street, etc.). Vargas se desmarca de los vectores del poder establecido, retoma el camino del intelectual que no admite el silencio como alternativa[3] y mantiene viva la posibilidad de señalar, sin caer en simplificaciones, la problematicidad en la que acontece la vida y los ejercicios de poder que dificultan una vivencia significativa.

Por su parte, *9 días de guerra en Facebook* rescata el uso plural del lenguaje, pero no lo somete a elaboración. Debido al uso llano de la palabra, la obra queda atrapada en la inmediatez, en el agotamiento del artificio. Ahora bien, es justo decir que Moncada realiza con los *actos de lenguaje* algo similar a lo que Andy Warhol lleva a cabo con los objetos de consumo habitual. Moncada, sin duda, logra recuperar los usos cotidianos de la palabra en el entorno de la comunicación digital, con su respectivo sistema de hábitos y el uso de objetos tecnológicos, como elementos de una objetivación que permite enfrentar la visión esencialista del arte, en este caso escénico. No obstante, deja pendiente la cuestión del *acabado artístico* en tanto búsqueda de una forma que reconstituye los distintos materiales, de tal manera que no perezcan en lo inmediato y, en cambio, puedan integrar lo que Bajtín (2003) denomina "gran tiempo".

El gran tiempo no es privativo de una época o concepción de época, sino una posibilidad diferenciada, no lineal, de enfrentar la inmediatez. En esa medida, no se puede reducir al relato exclusivo de la modernidad, pues en realidad abarca tres dimensiones

[3] Un problema de comienzos del siglo XXI es la desaparición del intelectual de la esfera pública, la neutralización de su rol social mediante la captación o reemplazo por los expertos o por la figura pública.

VERSIÓN PREPRINT

temporales distintas entre sí: el *tiempo cíclico*, usualmente relacionado con lo mítico y con expresiones literarias en las que se concreta la posibilidad del *eterno retorno*; el *tiempo del progreso*, ligado a la progresión cronológica, a lo histórico teleológico; y *lo efímero* arraigado en la idea del kairós o 'instante propicio'.

El trabajo con el lenguaje está ligado a la vocación kairológica y se manifiesta tanto en *Pluma y la tempestad,* como en *9 días de guerra en Facebook.* Ambas obras asaltan de modo distinto el instante propicio*,* el momento oportuno de revelación/liberación. Vargas lo pone en la elevación final de Pluma que deja abiertos los interrogantes; Moncada en el clic del moderador que cierra el debate. Si se tiene en cuenta la dimensión poético-simbólica, la diferencia es insoslayable y marca la distancia que hay entre una obra y otra en relación con el logro artístico en los dominios de una *estética de lo efímero* (Buci-Glucksmann, 2006). Desde la perspectiva del lector es de esperar que la puesta en escena potencie al máximo la desaparición de Pluma en la tormenta; y quizás constituya un descanso, cuando queden en silencio los foristas con sus pantallas muro.

Precisar la manera como ambas obras se relacionan con lo efímero implica considerar la relación con el lenguaje verbal. Pues el desarrollo de una y otra es un claro asalto a lo imprevisto que se articula sobre el eje de lo fortuito, tanto del fluir de la palabra como de las expectativas de los personajes. Y lo que va quedando es una especie de vibración inestable.

Aunque en *Pluma y la tempestad* el lenguaje es sencillo, hay evidente búsqueda de una expresión escrita de carácter estético que constituye una forma particular de arraigar la vida en el devenir histórico, un intento de rescatar las vivencias particulares de la inmediatez, una apuesta que trata de inscribir testimonios del presente en una temporalidad *otra,* indeterminada y de una amplitud especular: el kairós*,* el instante propicio que constituye la tercera dimensión axiológica del tiempo; lo efímero, encarnado en cierto sentido por Pluma que trata de "'acoger el espíritu de la ola', aceptar lo fluyente y lo flotante, una vida-paisaje y sin embargo esencial, que encuentra en el elemento acuático su realidad y su metáfora" (Buci-Glucksmann, 2006, p.17).

Vargas asume en toda su magnitud la paradoja del arte actual que consiste en apuntar explícitamente hacia lo efímero y, a la vez, a lo que espera durar. Pues trata de birlar un poco la condena a la desaparición y convertir la condición de mortal en testimonio de historicidad. En el entendido de que "hay historicidad donde se da un conjunto de palabras y acciones que

VERSIÓN PREPRINT

están memorizadas, organizadas en secuencias autónomas, arrancadas al anonimato de la vida natural" (Rancière, 2011, p.79). En efecto, plantea la caída de los ideales utópicos y, al mismo tiempo, apuesta por la lucha contra las condiciones de la realidad histórica. No se instala en la desesperanza ni renuncia a la exigencia de resistir los embates propios de las nuevas condiciones. En este sentido, es inevitable realizar un paralelo intertextual motivado por los ecos de *La tempestad* de Shakespeare en la obra de Arístides Vargas (1954): lo que era tempestad producida por la magia es ahora tempestad terrestre que restituye el encanto de sentimientos olvidados; el agua no es corriente marina amenazante, sino gotas que hacen florecer la materia de la vida con un solo contacto; la intemperie natural que acosaba a los personajes shakesperianos, se convierte hoy en intemperie existencial; el espacio no es una isla apartada y fantástica, sino una ciudad aislada en plena caída de las relaciones humanas.

En *9 días de guerra en Facebook*, las expresiones verbales (y los demás elementos) sirven de modo secundario al propósito de la (re)presentación, mas no es claro que sean filtradas por una valoración axiológica inherente al horizonte particular del autor. En esa medida, es difícil decir que la obra, salvo por las condiciones espectaculares de la (re)presentación, enfrente a los espectadores a una mirada diferencial sobre la circunstancia socio-histórica en la que se inscribe. El final no deja nada distinto a lo que cualquier ciudadano en cualquier lugar del mundo experimenta: la escenificación de los sedimentos de una existencia escindida, fugada del devenir de la vida cotidiana. Se viven tempestades virtuales, pero la vida es otra cosa: seguir atrapados en las diversas maneras de lograr la supervivencia. Moncada deja entrever fisuras y contracaras de la cultura actual. Por ejemplo, que la libertad del mundo global es una compensación psicológica: cuando algo amenaza hay que hacer clic y recomponer la tranquilidad mediante la eliminación virtual del amenazante. Y eso significa que no es posible conectar las prácticas cotidianas con el propio pensamiento pues este ha quedado reducido a una escenificación carente de capacidad de incidencia.

Moncada recrea en la obra el flujo de un mundo cuya globalización depende de interfaces e interconexiones. Deja ver la ilusión de participar en un hecho histórico. Dicha ilusión consiste en que cada quien puede emitir una opinión, pero en realidad lo que sucede es que los participantes del foro están capturados, pues su tiempo está abocado al sistema. El debate del foro no es más que un placebo. Alguien le pone fin y todos siguen como antes. La pregunta es: ¿qué diferencia hay entre estar enterado sobre algo, sin poder participar de

VERSIÓN PREPRINT

manera efectiva, e ignorar lo que ocurre? Ahí queda desnuda la confusión esencial de nuestra época: creer que estar informado equivale a conocer o que emitir opiniones en las redes puede incidir en el devenir real.

Hay, sin embargo, un asunto curioso: el "milagro" de la globalización digital y tecnológica consiste en que el más anónimo de los seres humanos puede experimentar lo que significa ser Dios, así sea por un breve lapso. Cada quien puede crear su propio mundo, con sus reglas, siempre y cuando tenga acceso a un entorno virtual. El problema es que en la vida cotidiana las cosas son diferentes. Esto se aprecia en *9 días de guerra en Facebook* y, por tanto, quedan en entredicho tanto la tendencia a aceptar sin más que el entorno globalizado digitalmente realiza la igualdad como la idea de que hay que vivir exclusivamente de manera sincrónica. Entre otras cosas, porque en sus marcos se produce de manera constante una serie de mutaciones espaciales, psicopolíticas y culturales; en particular, una que implica la transformación de los cuerpos y su emplazamiento en los ambientes forjados por los dispositivos tecnológicos; o si se prefiere, la presencia dominante y abarcadora de un ecosistema tecnológico cuyos estímulos hacen sentir a los individuos que "la piel ya no es un marcador seguro de la integridad orgánica" (Fisher, 2022, p. 142).

A propósito, es inevitable dejar planteado un problema que toma forma y afecta a la práctica teatral. Hasta hace poco se pensaba que el teatro (clásico, dramático o posdramático), por más que radicalizara sus posibilidades en términos de lo efímero, la espacialidad y los medios expresivos, estaría frente a un límite que le impediría ofrecer a los espectadores un espectáculo de pantalla, como el cine o el video. Sin embargo, esta aparente limitación parece superada con la masificación del *teatro streaming*. Lo que inició con sistemas de distribución multimediales a través de Internet que le posibilitaban al usuario descargar y consumir desde su computadora, se transformó en una tendencia desbordada. Es común oír hablar de "cartelera de teatro *online*" y de ofertas virtuales de los teatros. Hay una competencia por atraer usuarios que paguen por ver contenidos en plataformas. Entre otros, se enfrentan la Teatroteca de España, Teatrix de Argentina, Escenix de Chile con plataformas como Digital theatre+, Broadway HD, Marquee TV y los gigantes Netflix, HBO y Disney Plus.

Lo que algunos celebran como democratización del acceso a las obras, es para otros un fenómeno problemático. La cuestión es que el teatro *streaming* disgrega los tres componentes inseparables que están en la génesis del acontecimiento teatral: *convivio,*

VERSIÓN PREPRINT

poiesis y expectación. “El convivio es la reunión de cuerpo presente, territorial, geográfica en una encrucijada del tiempo y el espacio […] dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos” (Dubatti, 2017, p.31). La *poiesis* es posible merced a las voces y el movimiento corporal de los actores y la expectación acaece de manera simultánea como un advenimiento vivencial de los espectadores.

El acontecimiento teatral constituye una experiencia esencialmente colectiva, en la que confluyen al mismo tiempo y en el mismo espacio la subjetividad artística, la performatividad actoral y la experiencia estética del espectador. De modo que el teatro *streaming* rompe la experiencia comunitaria, aumenta el solipsismo y se vincula al *tecnovivio*, esto es, a “la cultura desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti, 2017, pp. 31-32). Las consecuencias se advierten en el horizonte: intensificación del consumo, fragmentación de la experiencia, disolución de lo comunitario y opacamiento del otro, pues “el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad” (Dubatti, 2024, p.8).

En ese sentido, el teatro *streaming* contribuye a la demolición de los rituales que, por su riqueza simbólica, no solo aportan sentido, sino que fundan un espacio comunitario. “Los rituales se pueden definir como *técnicas simbólicas de instalación en el lugar* […] Hacen del mundo un lugar fiable. Son en el tiempo lo que una vivienda es en el espacio” (Han, 2023, p. 12). Así, ver teatro en una pantalla implica desintegrar la vivencia, instalarse en el flujo narcisista, incorporarse al proceso de atomización social propio del tardocapitalismo que, según Cano (2023), asfixia la cultura con su red extendida de patologías digitales.

El teatro *streaming* es una mutación que cristaliza la vivencia colectiva en una esfera unidimensional. Pues ya no se trata del acontecimiento cultural íntimamente vinculado a procesos complejos de carácter colectivo; deja de ser la producción simbólica que resulta de interactuar con otros y que implica transformar las tensiones inevitables, nacidas e íntimamente vinculadas a la interacción social, en nuevas posibilidades de experiencia que enriquecen el ámbito sensible de todos y cada uno de quienes entran en contacto con sus dominios, independiente del rol que cumplan, sino que se convierte en otra expresión de lo que Cano (2023), siguiendo a Fisher, denomina “realismo capitalista”.

VERSIÓN PREPRINT

La deriva de las pantallas y el *streaming* hace que se pierda la capacidad de tomar distancia frente a las propias acciones. Experimentar con otros los bienes culturales, además de renovar la convivencia, es un entrenamiento antropológico que permite aprender a moldear la propia sensibilidad y las estructuras emocionales y cognitivas, aspectos fundamentales para enfrentar la realidad y la existencia. Pues en los espacios en donde los participantes pueden encontrarse con otros y a la vez consigo mismos, "lo que parecía impensable se hace posible: el acercamiento común a aquello que hace a los seres humanos reflexionar sobre lo que significa venir al mundo y compartir el peso de la realidad" (Sloterdijk, 2020, p. 139).

De un lado, la experiencia solitaria frente a la pantalla radicaliza la conversión de la obra en objeto consumible que, como cualquier otro "bien" de consumo poco puede ofrecer para ser contemplado. "La obra permanece plegada, enrollada en sí misma, envuelta en sí misma, como si estuviera cerrada […] No se la ve plenamente como es, permanece en ángulo agudo respecto del mundo, la curiosidad no puede leerla hasta el final y consumirla" (Sloterdijk, 2020, p. 350). Y de otro lado, produce una mutación subjetiva: posibilita que los individuos devengan hipersensibles; o si se quiere, sujetos a quienes la más mínima experiencia de tensión o contrariedad los desborda. Por eso, emocional y cognitivamente solo pueden responder de manera reactiva; y verbalmente, con exagerado dramatismo. (Las consecuencias psicopolíticas ligadas a este fenómeno son un asunto meridiano que ameritaría investigar detenidamente, pues quizás permitan explicar las derivas autoritarias que están retornando en distintos lugares del mundo actual).

La destrucción del convivio, producto del teatro *streaming, tiene consecuencias sociopolíticas*, filosóficas y estéticas. Por un lado, la intensificación de la sociedad individualista y con ella la cancelación de toda expectativa de futuro. Por otro, la horadación de la comunidad o, si se quiere, la destrucción de la esfera colectiva, en cuyos contornos se gestaron las pequeñas y grandes utopías de la humanidad. Por último, sin el espesor del acontecimiento teatral, aquilatado de luces y sombras, sonidos y silencios, movimientos y pausas que cobijaban al colectivo de espectadores y le exigían una silente solidaridad, el teatro *streaming* arroja al espectador a una experiencia chata, similar a la que produce el pastiche. Pero con un agravante: la experiencia estética se reduce a una reacción sumaria que se expresa en "me gusta" o "no me gusta". Dicha experiencia deviene en bloqueo de la

VERSIÓN PREPRINT

sensibilidad y la imaginación, entre otras cosas porque elimina el extrañamiento que engendra el *convivio,* con la consecuente vivencia diferente del tiempo. En el acontecimiento teatral la temporalidad no depende de la voluntad individual, sino de la dinámica concertada colectivamente de manera implícita; un colectivo diverso participa de un juego con reglas que involucran esperas, pausas, elipsis, aceleraciones, dilaciones… en suma, un tiempo global prefigurado por la obra y que, además, implica un comienzo y un final, una apertura y un cierre; un todo que, en cierto sentido, remite al tiempo mítico o que crea un bucle afín con la vivencia onírica, difícil de experimentar en la cotidianidad que se presenta como un *continuum.*

Perspectiva metodológica que sustenta la reflexión expuesta

Para dilucidar si una obra se diferencia de otra por las cualidades artísticas es necesario adoptar un punto de vista valorativo que considere los distintos niveles que la constituyen. Eso significa observar distintos planos que coexisten de manera compleja y establecer si existe una acción autoral orientada a superar los condicionamientos y límites que imponen tanto el momento histórico, como los medios de expresión. Para lograrlo es preciso considerar el lenguaje verbal y el lugar que adquiere cuando existe un trabajo de acabado que involucra la dimensión axiológica del autor. Pues es en virtud de la orientación valorativa que las palabras adquieren un tono preciso, una dimensión política indirecta, oblicua, no ideológica. Algo que en definitiva se configura en el texto escrito, en la exploración de la palabra mediante la escritura, pues en este juego solitario, o algunas veces colectivo, la "palabra no es la expresión de un estado corporal, sino el ejercicio de una capacidad de ligar el presente y el no-presente en el pensamiento" (Rancière, 2011, p.46).

Otro aspecto relevante consiste en conectar las condiciones históricas en que los autores producen sus obras con las elecciones que llevan a cabo y su pertinencia en términos de capacidad de resistencia. Desde esta perspectiva, el *telos* del ejercicio creativo es desplegar la potencia que permite resistir a los ejercicios de poder, encarnados en forma de tendencias y corrientes dominantes.

Otro asunto ineludible es deslindar la categoría estética en que se pueden situar las obras y los trasuntos histórico -filosóficos. Lo planteado hasta aquí permite afirmar que las

VERSIÓN PREPRINT

dos obras, además de ser representativas del teatro posdramático, se inclinan hacia lo que Buci-Glucksmann (2006) conceptualiza como *estética de lo efímero*. Con todo, una mirada crítica permite advertir dos matices de lo efímero: uno axiológico; otro, netamente existencial. El primero, le asigna una profundidad política al acontecimiento; el segundo, toma el acontecer. Así, Vargas (1954) transforma lo efímero melancólico sugerido en el juego de apariencias de *La tempestad* de Shakespeare, en efímero cósmico. Moncada escenifica la dureza de la instantaneidad que se agota en lo indoloro del gasto de tiempo que se queda sin propósito.

Lo efímero no es una característica privativa del arte actual. Baudelaire ya había explorado esa posibilidad en la poesía. Solo que, en su caso, se trataba de lo *efímero melancólico* que consistía en un ejercicio de poetización radical mediante el cual se intentaba reactualizar el pasado, situar sus marcas en el presente. En las condiciones de la globalización técnico -digital, lo efímero encarnado en el arte teatral se constituye, bien en estetización de una existencia debilitada, bien en escenificación que "integra, acepta y transforma la 'fluidez' de los flujos electrónicos desviando sus efectos y creando imágenes flujo que pretenden ignorar la 'urgencia simulacro' del mercado" (Buci-Glucksmann, 2006, p.48).

Un último asunto metodológico consiste en tomar los resultados de la observación para prever cuestiones con incidencia en el trabajo creativo y la actividad receptiva. Así, se vislumbra el modo como el trabajo artístico incide en la vida social y la manera como se constituye en espacio para reflexionar sobre el devenir del ser humano y de la cultura.

Conclusiones

El ejercicio valorativo en términos estéticos deja algunas reflexiones sobre el arte teatral y la vida contemporánea. La primera es que tanto en *Pluma y la tempestad,* como en *9 días de guerra en Facebook* se vislumbra la indagación oblicua de las sensibilidades mediante un lenguaje frágil, la exploración de la conciencia de lo pasajero, la vibración sensiblemente excitada y a la vez indolora del tiempo, aspectos que hacen del arte escénico una modalidad de arte posdramático enmarcado en una *estética de lo efímero*. Ambos autores, al romper con el modernismo y afirmar lo poshistórico, renuncian a dominar el tiempo en el sentido de unificación cronológica o circular y, en cambio, acogen la posibilidad más frágil: el momento propicio. Esa elección significa operar en los dominios de lo efímero e inclinarse

VERSIÓN PREPRINT

hacia la espacialidad. Esto es plantear un recorrido horizontal, heterogéneo y multiexpresivo que provoca la diseminación del sentido en fragmentos inasibles, difícilmente retornables a una unidad de partida.

La segunda es que en las condiciones de la globalización técnico -digital hace presencia un arte poshistórico, en cuyos marcos cohabitan múltiples teatralidades, es decir, se concreta la pluralidad artística. Algunas de dichas teatralidades propenden por restituir "el juego teatral, la dimensión lúdica, devolverle al actor su papel ditirámbico y ritual" (De Toro, 1999, p.48). Y eso lleva a tratar de emancipar el teatro del lenguaje verbal, del texto escrito. Sin embargo, ese "renunciar al teatro de la palabra, en aras de la recuperación y la consolidación de otros sostenidos lenguajes teatrales, no desbanca al lenguaje, sino que lo desplaza y lo sublima" (Foster, 1998, p.41). Así se aprecia en *Pluma y la tempestad*: en esta obra el autor trabaja la palabra, la forma y la deforma. Los resultados en términos de intensificación vivencial y de potencia artística capaz de renovar las formas de resistir saltan a la vista. Vargas toma el arte verbal y lo convierte en tamizador de los asuntos problemáticos de la realidad histórica. En *La razón blindada* (2006) la situación precaria de los presos políticos tiene como paliativo a don Quijote*;* los prisioneros encuentran en la interacción con los personajes de Cervantes una vía de escape. En *Pluma y la tempestad* las circunstancias que agobian a los individuos confinados en los márgenes de la sociedad se cruzan con el horizonte de Shakespeare; el protagonista se mantiene a salvo de las determinaciones ideológicas y los condicionamientos sociales aferrado a la leve materia de los sueños. De ese modo, el autor argentino logra una dramaturgia con "un sentido único de lo poético" (Harretche, 2022, p. 145), una escritura de gran valor artístico. El caso de Moncada es bien distinto, en especial por las elecciones que realiza en el trabajo creativo. En efecto, sitúa su ejercicio en el centro de los acontecimientos generados por la revolución digital; entre ellos, la necesidad de incluir los recursos propios de las nuevas tecnologías; la emergencia de identidades mutantes, escindidas de un marco de poder estable; la lucha por instalar el propio lugar de enunciación; la movilización retórica de las formas de resistencia; la fragmentación de la experiencia; las interacciones estratégicas e indoloras, etc. De modo que, no obstante, los aciertos técnicos de *9 días de guerra en Facebook,* la inclusión de materiales verbales y formas comunicativas diversas que no se someten a acabado artístico convierten los problemas tematizados en algo que se olvida pronto.

VERSIÓN PREPRINT

La tercera es que una apuesta por la experiencia instantánea, la escenificación de la vida, el lenguaje cercano, el empleo de los nuevos recursos tecnológicos, en función de lograr la transparencia política o lo políticamente correcto, no es suficiente para alcanzar el nivel de arte teatral. Por ejemplo, *9 días de guerra en Facebook,* que toma el "teatro documento" y le imprime una variación significativa, crea una trama alrededor del bombardeo a la Franja de Gaza (diciembre de 2008-enero de 2009) no tanto para denunciar o generar una conciencia crítica sobre el hecho, sino más bien para poner a los espectadores frente a las nuevas formas de cotidianidad generadas por las redes sociales; o, si se quiere, para escenificar la fragmentación de la experiencia, para mostrar a unos individuos intensivamente reactivos, emocionales y volátiles. En la obra los actores no movilizan sus cuerpos por el escenario, sino que despliegan sus posturas discursivas en las pantallas (equivalencia del muro de la red social creada por Mark Zuckerberg); los perfiles reemplazan lo performativo. La manera como los "usuarios-actores" reconstruyen un debate propio de una red social sobre el conflicto palestino-israelí constituye una puesta en escena novedosa, pero se agota en la inmediatez. Ahora bien, no se puede afirmar de manera taxativa que se trate de una falencia de Moncada, sino el costo de alinear el ejercicio creativo con los imperativos de este momento histórico. Las consecuencias más evidentes son: integrar medios que desplazan el texto dramático, abrir un mayor espacio en la obra a la interactividad y los recursos digitales, despojar la escena de lo mimético y los rasgos auráticos que conducían a la contemplación, y acercar la dramaturgia al nivel del espectáculo.

La cuarta es que adoptar una perspectiva estética en el abordaje de las obras de arte no solo permite diferenciar las cualidades artísticas y los posibles impactos que estas tienen en la sensibilidad de los receptores, sino que también posibilita dilucidar el modo como los artistas le dan forma a las situaciones que agobian a los seres humanos y, también, desnudar las corrientes dominantes de la época. En esa dirección, en el caso de Arístides Vargas tiene relevancia su apuesta por abrir un camino existencial y creativo que, según María Stella Harretche (2022), se vincula con la necesidad de adoptar "una nueva forma de vida" (p. 127) ligada al texto literario, en una doble vía: recepción y producción. Vivir la escritura como el espacio para conjurar los dramas de la realidad. En *Pluma y la tempestad* el proceso implica la conjunción de dos operaciones fundamentales: por una parte, tomar un hipotexto medular de la tradición literaria que se constituye en una suerte de reflector artístico; y por otra,

VERSIÓN PREPRINT

abordar una situación de la realidad histórico social, cuyo sentido reconstruye de manera cuidadosa, ajustado a los recursos del arte teatral. Otra cosa ocurre en *9 días de guerra en Facebook.* La necesidad de ajustar el texto a las condiciones creadas por la revolución digital lleva a Moncada a romper con la escritura dramática "tradicional", pues tiene que apelar e integrar múltiples materiales que fluyen en la textualidad como una corriente de información aquilatada de posturas retóricas. A pesar de que deja una alerta sobre las nuevas formas de fascismo que se diseminan por las redes sociales, encarnadas en usuarios que asumen la defensa de sus opiniones de manera sectaria, su evidente intención satírica prácticamente naufraga. Quizás porque la elección compositiva privilegia los recursos vinculados con la información y no la narración que, como señala Han (2024), "son fuerzas contrarias. La información agrava la experiencia de que todo es contingente, mientras que la narración atenúa esa experiencia, convirtiendo lo azaroso en necesario" (p. 14).

VERSIÓN PREPRINT

Reconocimientos

Este trabajo hace parte de las reflexiones y los resultados de la investigación en el Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, posible gracias a la comisión de estudios concedida al autor por parte de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Referencias

Astobiza, A. (2022). Arte y algoritmos. *Revista Aisthesis, 72,* 282-297.

Bajtín, M. (2003). *Estética de la creación verbal.* Siglo XXI.

Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Arena Libros.

Cano, G. (2023). *Mark Fisher: los espectros del tardocapitalismo.* Gedisa.

Danto, A. (2003). *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Akal.

De Toro, F. (1999). *Intersecciones ensayos sobre teatro: semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Vervuert.

Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. Siglo XXI Editores.

Derrida, J. (2007). *¿Decir el acontecimiento, es posible?* Arena Libros.

Dubatti, J. (2017). *Principios de filosofía del teatro*. Pasodegato.

Dubatti, J. (2024). Estudios comparados de expectación teatral: nuevas aproximaciones a las problemáticas de las/los espectadores. *Papel escena, 21,* 1-10.

Finkielkraut, A. (1987). *La derrota del pensamiento.* Anagrama.

Fisher, M. (2022). *Constructos Flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Caja Negra.

Foster, D. (1998). *Espacio escénico y lenguaje*. Galerna.

García, J. (1991). *Drama y tiempo: dramatología I.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Guillory, J. (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. University of Chicago Press.

Han, B. Ch. (2023). *La crisis de la narración.* Herder.

Han, B. Ch. (2024). *La desaparición de los rituales.* Herder.

Harretche, M.E. (2022). El teatro de Aristides Vargas: antídoto contra la muerte. *Revista Acotaciones, 49,* 123-149 .

Jameson, F. (1972). *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Ariel.

Lattanzi, M. L. y López, P. (2024). Cruces críticos entre escritura y visualidad. *Revista Aisthesis, 75,* 6-11.

Lehmann, H. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 6(12), 1-19.

Moncada, L. (2010). *9 días de guerra en Facebook.* [Obra dirigida por L. Moncada]. Foro Sor Juana Inés de la Cruz. https://teatrounam.com.mx/teatro/entradasteatro/9-dias-de-guerra-en-facebook/

Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética.* Herder.

Rizk, B. (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI.* Iberoamericana.

Rorty, R. (1998). *El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*. Ediciones Paidós.

VERSIÓN PREPRINT

Sloterdijk, P. (2007). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización.* Ediciones Siruela.

Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético. Escritos sobre arte.* Akal.

Smith, B. (1988). *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory.* Harvard University Press.

Vargas, A. (1954). *Pluma y tempestad* [Obra dirigida por A. Vargas]. Malayerba teatro. https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/q2bvq8fr

VERSIÓN PREPRINT