



Calle14: revista de investigación en el campo del arte  
ISSN: 2011-3757  
ISSN: 2145-0706  
calle14@udistrital.edu.co  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Colombia

## Virtualidad y teatro ficstórico. Algunas ideas sobre el formato 'en vivo virtual'

**Ramírez Triana, Camilo Andrés**

Virtualidad y teatro ficstórico. Algunas ideas sobre el formato 'en vivo virtual'

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 17, núm. 32, 2022

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279071863010>

**DOI:** <https://doi.org/10.14483/21450706.19626>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

## Virtualidad y teatro ficstórico. Algunas ideas sobre el formato 'en vivo virtual'

Virtuality and fistorical theater. Some thoughts on the virtual live format

Virtualité et théâtre fistorique . Quelques réflexions sur le format 'virtuel en direct'

Virtualidade e teatro fícticio. Algumas ideias sobre o formato 'ao vivo virtual'

Camilo Andrés Ramírez Triana  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
cramirez@udistrital.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19626>  
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279071863010>

Recepción: 27 Noviembre 2021  
Aprobación: 31 Enero 2022

### RESUMEN:

¿Puede considerarse arte el formato de teatro en vivo virtual desarrollado por el Teatro Vargastejada a través de plataformas tecnológicas corrientes en la época del confinamiento pandémico? Sirve de marco a esta reflexión el ensayo de Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. El contraste de esta visión con aquella experiencia teatral nos permitió no solo dejar testimonio, sino descubrir el valor de lo hecho y pensar en su vigencia futura. Utilizando tecnología de fácil acceso, con el propósito de establecer un diálogo creativo, inteligente, crítico y permanente con los espectadores, se puede preservar el teatro como instrumento para la construcción de democracia cultural y tejido social. El formato teatral que implementamos durante el periodo de confinamiento pandémico, si bien ofrece una posibilidad creativa para el intercambio humano, no trivial e informado en la sociedad actual, depende de la relación incierta con la hoy llamada 'presencialidad'.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, Tecnología, Virtualidad, Walter Benjamin.

### ABSTRACT:

Can the virtual live theater format developed by the Vargastejada Theater through current technological platforms in times of pandemic lockdown be considered art? The essay by Walter Benjamin, The work of art in the age of its technical reproducibility, serves as a framework for this reflection. The contrast of this perspective with that theatrical experience allowed us not only to leave testimony, but to discover the value of what was done and to think about its future validity. Using easily accessible technology, with the purpose of establishing a creative, intelligent, critical, and permanent dialogue with the audience, theater can be preserved as an instrument for the construction of cultural democracy and social fabric. The theatrical format that we implemented during the period of pandemic lockdown, although it offers a creative possibility for human, non-trivial, and informed exchange in today's society, depends on the uncertain relationship with what is now called 'face-to-face'.

**KEYWORDS:** Theatre, Technology, Virtuality, Walter Benjamin.

### RÉSUMÉ:

Est-ce que le format de théâtre virtuel en direct, développé par le Théâtre Vargastejada avec les plateformes technologiques actuelles au moment du confinement pandémique peut-il être considéré comme de l'art ? L'essai de Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, sert de cadre à cette réflexion. Le contraste de cette vision avec cette expérience théâtrale nous a permis non seulement de laisser un témoignage, mais aussi de découvrir la valeur de ce qui a été fait et de réfléchir à sa validité future. En utilisant une technologie facilement accessible, dans le but d'établir un dialogue créatif, intelligent, critique et permanent avec les spectateurs, le théâtre peut être préservé comme instrument de construction de la démocratie culturelle et du tissu social. Le format théâtral que nous avons mis en place pendant la période de confinement pandémique, s'il offre une possibilité créative d'échange humain, non anodin et informé dans la société d'aujourd'hui, dépend du rapport incertain avec ce qu'on appelle désormais la « présence ».

**MOTS CLÉS:** Théâtre, technologie, virtualité, Walter Benjamin.

### RESUMO:

Pode se considerar arte o formato de teatro virtual ao vivo desenvolvido pelo Teatro Vargastejada através de plataformas tecnológicas atuais na era do confinamento pandémico? Serve de enquadramento para esta reflexão o ensaio de Walter Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. O contraste desta visão com aquela experiência teatral permitiu-nos não só deixar um testemunho, senão descobrir o valor deste feito e pensar em sua vigência futura. Utilizando tecnologia de fácil acesso, com o propósito de estabelecer um diálogo criativo, inteligente, crítico e permanente com os espectadores, se pode preservar o

teatro como instrumento para a construção de democracia cultural e tecido social. O formato teatral que implementamos durante o período de confinamento pandêmico, embora ofereça uma possibilidade criativa de intercâmbio humano, não trivial e informado na sociedade atual, depende da relação incerta com a hoje chamada "presencialidade".

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro, Tecnologia, Virtualidade, Walter Benjamin.

“...en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que decae y se empequeñece es su aura...”

“Walter Benjamin

Durante casi año y medio (03/20-08/21), el Teatro Vargastejada vivió en estado larvario. Las orugas, las pupas y los renacuajos fueron de nuevo nuestros pares. Esa evolución inversa, ese regreso a un estado olvidado de clausura, ocurrido en parte por miedo, en parte por obligación, en parte con curiosidad, nos permitió reconocer una forma de juego escénico solitario y formas de comunicación y encuentro tecnológicos que difícilmente habríamos imaginado en la condición “adulta”.

Walter Benjamin, en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (2018), importante ensayo que exploramos para pensar esta situación, afirma que:

Conforme a una formulación general podemos decir que la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y, al permitirle a la reproducción salir al encuentro de cada destinatario, se encuentre donde se encuentre, hace que lo reproducido se actualice siempre. (p. 199) <sup>1</sup>



Imagen 1. Registro de publicidad para la virtualidad, *Curandero*.  
Publicidad de funciones virtuales de Curandero durante el confinamiento.

El formato en *vivo virtual*, que el Teatro Vargastejada asumió como camino alternativo para la creación teatral de carácter ficstórico durante ese periodo incluyó el uso de tecnología de fácil alcance y de la distribución por vía de plataformas corrientes y al uso de la época. El tipo de reproducción que emprendimos en este tiempo, a diferencia de lo que describiera Benjamin, no multiplicó las repeticiones, pero pudo ampliar la cobertura de espectadores y deslocalizar su participación, haciendo posible que la obra fuera vista simultáneamente en muy distintos lugares.



Imagen 2. Registro de publicidad para la virtualidad, Curandero y Cortejos de bruja. Publicidad de funciones virtuales de Cortejos de bruja durante el confinamiento.

Llevamos a escena dos obras cortas: *Curandero*, para un solo actor, y *Cortejos de bruja*, para una sola actriz. La primera se estrenó en junio de 2020 y la segunda en agosto de 2021. Con la actuación de Michels Manchego y Beatriz Espinoza, ambas tienen dramaturgia y dirección de quien esto escribe, y fueron producidas como parte de un proyecto de teatro ficstórico por el Teatro Vargastejada de Bogotá. El programa de mano virtual presentó *Curandero* de la siguiente manera:

"*CURANDERO*" es un retrato de anciano cuyo trasunto es la pelea cotidiana contra la muerte. La anécdota gira alrededor de la fragilidad y la arrogancia de un viejo abandonado, que se aferra instintivamente a la vida mientras su cuerpo se pudre inexorablemente.

El monólogo se apoya en la vida del "recetador de Guayabal" contada por Manuel Uribe Ángel, en su estudio "La Medicina en Antioquia", publicado en 1932 por la selección Samper Ortega. (Uribe, 1932)

El curandero José Nicolás de Villa y Tirado, encerrado desde hace varios meses en un rancho astroso a las afueras de Guayabal, insiste, pasados los 80 años de edad, en vencer un cancro que lo acosa desde joven. No tiene ya contacto alguno con el exterior pues hace tiempo echó a la mulata que lo acompañaba. En "El Curandero", plausiblemente una tragicomedia, la verosimilitud de la acción atravesada por la información del contexto adquiere la forma de los recuerdos del viejo, empeñado en permanecer con vida. El hilo que lo une a la existencia es la presencia esquiva de una mujer que lo acompañó, no se sabe muy bien hasta cuándo.

El empleo agresivo y burlón de sus recuerdos lo muestra desvalido y dependiente, pero el fracaso de su intento revela la realidad que lo asedia. En el clímax del conflicto se reconoce a la muerte como su verdadero antagonista y se descubre el error pertinaz de "José Nicolás de Villa y Tirado", que consiste en aferrarse a la vida. Los recuerdos espetados contra "Javiera" con el propósito de que regrese, contienen información del pasado del viejo, de su oficio, de su historia, pero a la vez cumplen un papel activo y conducen al clímax y a la conclusión trágica.

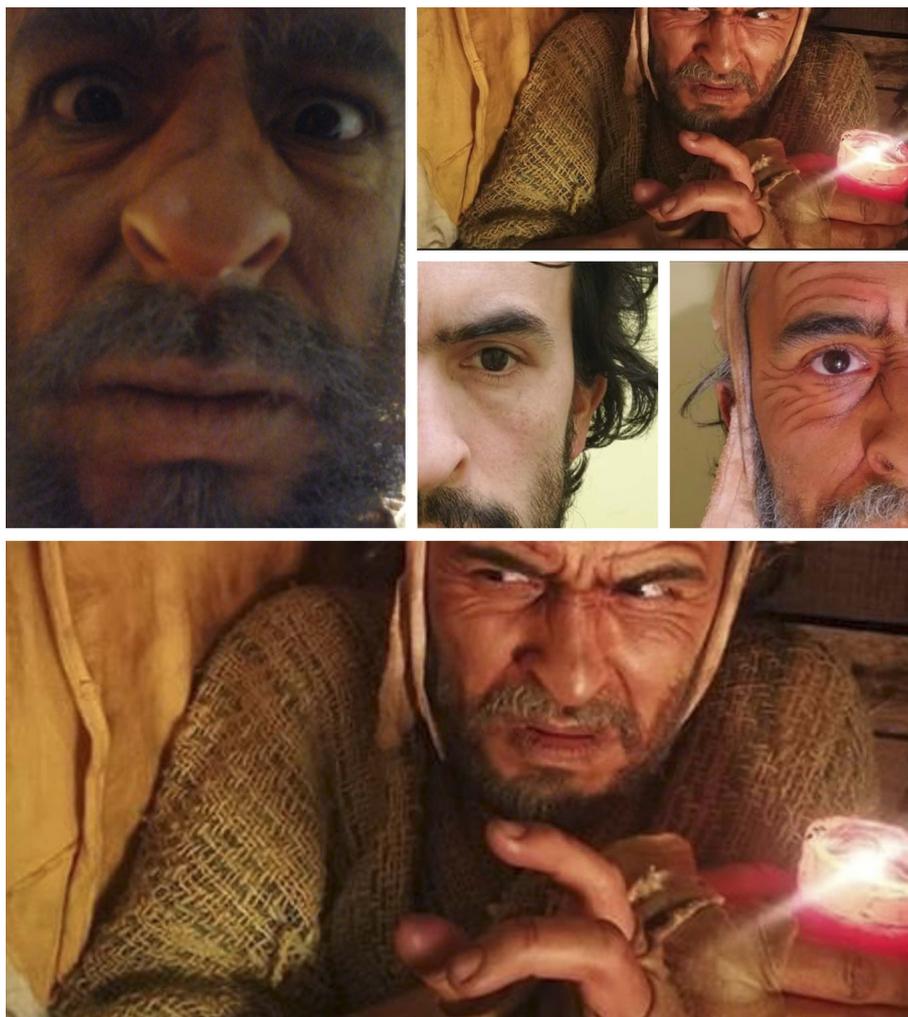


Imagen 3. Registro virtual de Curandero. Fotografías del Teatro Vargastejada, Casa de Fu.

“CORTEJOS DE BRUJA” es una versión libre del cuento “Bruja” de Julio Cortázar. Este cuento de juventud del “Cronopio mayor” nos permitió comprender la relación entre la magia y la realidad desde la literatura. La adaptación que hicimos recontextualiza el cuento original para aproximarlos a nuestra experiencia.

En “Cortejos” vemos la brujería como conocimiento útil para la defensa radical de lo femenino. La narración se concentra en Paula que, como una sombra, representa su propia vida. El funeral de la Bruja es el momento escogido para hacer el relato de Paula, que tiene como interlocutores un grupo de varones, los cortejantes, quienes asisten a su velorio y la han acompañado desde siempre.

Los espectadores, transformados en ‘cortejantes’, serán conducidos sin apelación posible al universo de razones femeninas de la Bruja. En el territorio de la experiencia mágica, Paula, más que persuadirlos, pretende sujetarlos a sus razones, asombrarlos, sin excluir que pueda aterrorizarlos.

Por una reverberación de la memoria, por la literatura, revive la sombra de una mujer de la primera mitad del siglo XX, un espectro de lo femenino que cuenta su propia historia con las herramientas y lenguajes del presente, con el propósito de que los espectadores que cortejan su imagen comprendan la condición femenina y la reconozcan por la evidencia o la respeten por el temor que les provoca, vertida en la metáfora de la magia, del embrujo.

A continuación, me voy a permitir plantear algunas ideas, más bien apuntaciones inconexas y a veces incongruentes, surgidas al confrontar esa experiencia teatral con la lectura del mencionado texto de Benjamin (2018).

## I

El aura de la tradición y el misterio de la creación resultan un concepto tan contrario a las aspiraciones democratizadoras del arte que hoy no se explicaría fácilmente en un programa de política cultural. No obstante, ¿podría ser el aura de la obra de arte la que nos permitiera contrastar en el presente la tendencia masificadora de los medios y las tecnologías de la comunicación y el entretenimiento?

En la pieza *Curandero*, que abre la temporada e inaugura entre nosotros el formato, se utilizaron las cámaras de un celular y de un computador portátil para captar dos planos cercanos del personaje, quien permanece en un lugar muy pequeño, como condición original de la dramaturgia.

El sonido se manejó desde los mismos equipos, que luego cambiamos por dos celulares, dada la mejor calidad de sus cámaras. Con movimientos invisibles, el actor prende y apaga el micrófono de los aparatos, teniendo antes la previsión de pedir a los espectadores que opten en sus dispositivos por ver la pantalla del ‘hablante’, opción que se utiliza en la plataforma Zoom. Con ello se logran cambios del plano visual, según una planeación relacionada con el texto y la acción de la obra.

La convención casi hiperrealista de *Curandero* no impidió establecer relación entre el espacio ficcional y el de la representación, entre la situación de aislamiento del viejo frente a la muerte y el confinamiento por la pandemia del actor. Utilizamos un momento climático de la dramaturgia en el que el curandero Nicolás de Villa y Tirado sale de su rancho por una única vez y constata que se encuentra en absoluta soledad, y aprovechamos para mostrar la condición de confinamiento en que el actor se encontraba al presentar la obra, en coincidencia con el aislamiento del personaje.

La puesta teatral se abría así a una dimensión que atañe a la reflexión en tanto la representación también se realizaba desde el hogar del actor, que recurría a objetos y equipos de su propiedad. Esta situación pudo ser una apertura de la privacidad a una invitación a la intimidad del actor, que, en la condición de confinamiento, cobraba sentido como mensaje de resistencia, en coincidencia con el tema de la obra, pero también pudo ser un procedimiento que revelaba el mecanismo de la representación para llevar a otro plano la reflexión del espectador en relación con el momento que vivía la humanidad.

Sin embargo, la imagen y el sentido propio de la obra se veían interrumpidos por la cita al presente, que significaba la salida del encierro del personaje ficcional hacia el espacio del actor confinado en la actualidad de la presentación. Muchos espectadores resintieron la ruptura de la convención, interesados en mantener la circunstancia ficcional que tan bien se lograba en las cámaras.

Una segunda versión de la puesta, terminando ya el periodo de confinamiento, eliminó la referencia a la actualidad y, aunque deja un saldo a favor en la opinión del público, nos preguntamos si mantenerla convención temporal y espacial logra restaurar la verosimilitud, o si, en caso contrario, es la exposición de la intimidad del actor la que resuelve el tema de la credibilidad por vía de la autorrepresentación.

Lo sagrado, como campo en que el aura de la obra crece, deriva de su origen mítico y su vínculo con la supervivencia de la especie; no viene necesariamente de la representación de la intimidad, como si creyéramos ingenuamente que el rostro es distinto de la máscara o que su rol en la sociedad queda abolido por la exposición de la intimidad.

Sin embargo, lo sagrado tiene una dimensión que se ancla en la memoria, la memoria del origen, pero también la memoria de lo que existe. El actor, de poderosa memoria, convierte en recuerdo su texto para poderlo decir en la escena *en vivo virtual*, como una forma de hacer que evoca desde el presente los sucesos y presencias referidas por la historia.



Imagen 4. Registro virtual de *Cortejos de bruja*. Fotografías del Teatro Vargastejada, Casa de Fu.

Ya la dramaturgia, lo escrito, hace memoria desde el corazón el relato fuente de la obra, cuando el autor busca en su vivencia personal paralelos a partir de los cuales dibujar al personaje, perfilado más objetivamente en la fuente histórica. Pero el actor potencia este procedimiento, que resulta metáfora viva, para apropiarse al personaje y darle un cuerpo, un rostro, una voz que hable desde la memoria de la verdad, estableciendo analogías a partir de su experiencia personal, las cuales van constituyendo lo que ve el espectador.

## II

Puede ser útil para la reflexión sobre el formato en vivo virtual probar la idea de Benjamin (2018): “en la imagen, la singularidad y la perduración están imbricadas la una en la otra, de manera tan estrecha como la fugacidad y la repetición lo están en la reproducción” (p. 200).

En la pieza *Cortejos de bruja*, versión libre del cuento de Cortázar, Bruja, segunda de la temporada, que sigue las huellas de Curandero en cuanto al formato, se utilizan de nuevo dos celulares con cámara. Los planos ahora cambian, pues encontramos que el personaje puede transportar los aparatos para captar diversas

perspectivas de sí mismo. El personaje ahora está movimiento, en un lugar mayor, aunque pequeño, como condición derivada de la dramaturgia.

A diferencia de la primera pieza, en *Cortejos*, las cámaras se manejan, además, desde una plataforma en la que se puede seleccionar cuál de las dos imágenes ve el público. Sirve a tal fin la plataforma Stream Yard, que, compartida por Zoom, permite una suerte de edición en vivo, facilitando el manejo de la actriz, quien aún debe ubicar y dirigir las cámaras.

El sonido se opera desde los mismos celulares, pero se añadió a uno de ellos un micrófono de diadema, que el personaje usa a la vista del público y como parte de la convención y el argumento de la obra. Los espectadores ya no optan en sus dispositivos por ver la pantalla del hablante, sino que deben colocar pantalla completa y dejarse conducir por la selección de las imágenes que se hace desde el escenario y desde la edición en vivo, según la planeación relacionada con el texto y la acción de la obra.

La puesta teatral, la representación, ya no se realiza desde la casa de habitación de la actriz, aunque aún recurrimos a algunos objetos y equipos de su propiedad. Ya no se abre su privacidad, sino que se invita a la intimidad del personaje. El tema de la obra ya no resuena en la condición de confinamiento pandémico; se refiere a una condición general de lo femenino, pero sigue teniendo un mensaje de resistencia, en coincidencia con el interés del público y la sociedad actual por el lugar cultural e histórico de la mujer.

La adaptación del cuento de Cortázar se aproxima a una narración épica por momentos, pues mantiene una distancia de los acontecimientos narrados por parte de una narradora. Sin embargo, esta mujer narra sus propias memorias, con lo que participa de la trama también como personaje. La acción ocurre en dos temporalidades distintas: la de la narración y la de lo narrado. La primera coincide con la espacialidad, desde donde se transmiten las imágenes y se manejan las cámaras y los objetos, muñecos y vestuarios de la puesta en escena. La segunda se desplaza a los espacios recordados, a un pasado situado históricamente entre 1910 y 1940.

Paula Sombra, como un espectro de lo femenino, narra-representa las vicisitudes de una mujer, que se tiene por bruja en el contexto de un país latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX. El rol de la de mujer en el entorno patriarcal y machista se aproxima a la noción de bruja, y esta, como narradora en el presente, argumenta e impone su perspectiva desde la narración frente a los espectadores transformados en cortejantes, personajes que participan de la situación fundante, que es donde ocurre el relato. La bruja es una metáfora de la mujer; las brujas existen porque existen las mujeres y, en esta obra, porque también existe el arte.

Al contrastar la imagen con la reproducción, se exponen las maneras de aproximación a la obra. La imagen, con su aura sagrada, se singulariza y perdura, mientras la reproducción desacralizada es múltiple, se repite y es suceso fugaz. De la representación teatral se dice que es efímera e irrepetible; no hay dos presentaciones iguales, y la creación teatral no da lugar a un objeto que pueda perdurar para la apreciación del espectador.

*Cortejos* preserva lo efímero de la experiencia teatral, pero su singularidad es evidente. El intento no es presentar una bruja estereotipada, sino una mujer que, desde su singularidad, las represente a todas. El camino de la bruja es comprensible. Dado que no hay dos funciones iguales, la repetición en el sentido de copia no es posible. En cambio, la posibilidad de volver a verla para comprenderla, criticarla o disfrutarla, se parece a la persistencia en la contemplación de la obra artística.

La transmisión de un video pregrabado es diferente; se parece más a la simple reproducción de un objeto que se puede repetir. La virtualidad, lo efímero de la representación y lo característico del personaje de *Cortejos de bruja* y su relato la aproximan a una obra artística que puede ser contemplada desde distintas perspectivas, entre ellas la de género.

### III

La percepción sensorial, labrada en el cine no tanto como en la televisión y en las series de plataformas especializadas, caracteriza la parte juvenil de nuestro público actual: los jóvenes, acostumbrados a las redes sociales, al cine en casa y a la TV por vía del *zapping*, perciben obras que no pueden pausar y repetir de una manera particular. La repetición de la obra no es una alternativa para la mayoría y, sin embargo, es curioso que algunos espectadores amigos, especialmente mayores, vienen formando el hábito de repetir funciones de una y otra obra, habida cuenta de la comodidad de verla desde su casa.

Lo habitual en el teatro antes de la pandemia era el festival, circunstancia en la que se ven varias obras de un solo tirón, sin posibilidad de repetición y diálogo con los creadores. Esto, por el costo, el tiempo y la noción misma de fiesta, que es eventual. El teatro como evento festivo no es la norma de la cotidianidad, sino la excepción en el comportamiento del ciudadano, que no se plantea el diálogo con el teatro en el tiempo corriente.

Tener un teatro en casa, que está explorando opciones y arriesgando matices y expectativas cada semana, no es lo común en nuestra comunidad urbana actual. Menos común resulta si logramos, de alguna manera, tratar temas de interés para el espectador, con perspectivas particulares, sensibilidad y algo de profundidad, desde la Ficstoria.

Pero si, además, este teatro trata asuntos en torno a los cuales el espectador puede tener su opinión y compartirla, y se puede establecer diálogo abierto y franco cada vez, como entre conocedores, entonces el formato en vivo virtual parece ya un modo diferenciado y con potencial, por su capacidad para formar comunidad, ciudadanía, sociedad.

Dice Benjamin (2018) que “el lector está en todo momento dispuesto a convertirse en un escritor” (p. 210), condición que parece venir de la pérdida de lo que el mismo Benjamin llama el aura cultural de la obra de arte, además de estar en relación con el desarrollo del conocimiento profesional especializado y de los estudios universitarios. En esa dirección parece moverse este formato y, en su opción pedagógica, puede tener aun más incidencia en el presente.

### IV

Con este teatro ficstórico en el formato en vivo virtual, no solo nos acercamos al antiguo teatro representado en vivo para la televisión, cuando aún no se hacían pregrabados, o al radioteatro, que se transmitía en directo desde auditorios que el público colmaba y cuyos aplausos y risas viajaban por las ondas hertzianas. Nos acercamos a formas rituales que preservan, en algunos sentidos –y niegan en otros– el aura cultural de la obra de arte.

Parece evidente que hacer ‘en vivo’ la obra ya contradice la idea de reproducción mecánica de un video pregrabado, pero, como mencionamos, la proyección a través de plataformas digitales que permitirían el acceso sincrónico a la presentación desde cualquier cualquier lugar atempera dicha afirmación, pues se trata, en todo caso, de una transmisión virtual de la imagen y el sonido. Benjamin lo dice: “a medida que las prácticas artísticas se emancipan del regazo del ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos” (2018, p. 203).

A pesar de ello, la voluntad de mantener las virtudes y los riesgos de la presentación irreplicable, que en todo caso no es masiva y pretende llegar hasta el diálogo presente con el espectador, hace del formato un encuentro que ritualiza el acto y le añade una cierta dimensión sagrada en el propósito de forjar un destino, una temporalidad que se proyecta a futuros compartidos.

El canto o la oralidad de los rapsodas estaba construido desde la memoria. Mnemosine, en la cultura griega arcaica, engendró con Zeus a las Musas, y a través suyo preservaba los sucesos originarios. El poeta no era más

que una caja donde resonaban las palabras de las Musas, portadoras de la memoria, pero a la vez del futuro, el cual proferían a través de los aedas con valor oracular (Bauzá, 2015).

No basta con ver y entretenerse. Hay que divertir el rumbo de los acontecimientos por el camino con los otros. No basta la emoción del vértigo, de la sensualidad, de la jovialidad. Hay que llegar al sentimiento por la comprensión o por el horror del vacío y de la muerte. Hay que llegar, en el encuentro con los otros,

## V

Dice Benjamin: “el actor de teatro presenta ante el público, él mismo y en primera persona, su ejecución artística del modo más definitivamente propio; por el contrario, la actuación del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo” (2018, p. 206).

Ya mencionábamos la mediación de un editor en el caso de Cortejos –y en ambas piezas la limitación impuesta por el mecanismo en sí de los celulares y las pantallas. Sin desconocer lo anterior, haremos notar que los en vivo virtuales preservan una cierta autonomía sobre el manejo de su propia imagen por parte del actor o la actriz, quienes instalan, dirigen, encienden o apagan sus cámaras de acuerdo con una planeación obtenida en diálogo con el director de las piezas.

La actriz tiene incidencia en la determinación de la imagen que va a recibir el público. El montador o editor no puede imponer a voluntad su visión y depende de las determinaciones del actor o actriz; el ritmo de las imágenes que recibe el espectador depende del ritmo de la actuación y no del ritmo de la edición.

El actor de cine “se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función” (Benjamin, 2018, p. 207). Sin contradecir para nada el aserto de Benjamin, sustancia de las diferencias entre el cine y el teatro, este formato que generó el confinamiento tecnológico nos hace ver que las condiciones generan sus propias respuestas y que su dinámica cambia los resultados. Si bien la virtualidad impide que el actor perciba las reacciones del público en tiempo presente, no impide que la imagen que tiene de sus espectadores lo lleve a transformar su actuación de un día para otro.

Como en toda lectura, el actor interpreta la opinión del público a partir de las expresiones y los gestos discontinuos que recibe, aunque no simultáneamente con la función. Ellos generan cambios estructural eso de matiz en la actuación, que ocurren durante la representación misma y no dejan de ser percibidos por el espectador, que se sabe ante una actuación no pregrabada: un acto único con sus aciertos, errores, riesgos y hallazgos, como ocurre en el teatro.

## VI

Citando a Pirandello, Benjamin afirma que, en el caso del cine, “sigue siendo decisivo que se actúa para un aparato” (2018, p. 207). Confronta esta idea la de actuación desde la realidad del teatro actual en dos aspectos: el teatro a comienzos del siglo XXI era cada vez más un aparato profesional que podía estandarizar desde la actuación hasta los lenguajes visuales y auditivos; y, en segundo lugar, está la percepción actual de que es posible no actuar para un aparato, sino a través de él.

Pirandello tenía razón cuando veía al actor de cine exiliado de la escena y de su persona, tratado, según la expresión de Rudolf Arnheim que cita Benjamin, “como a un accesorio escogido por sus características... y al cual se coloca, sin más, en el lugar adecuado” (2018, p. 208). Pero este va más allá cuando dice que “el actor que actúa en escena se pone en un papel, lo cual se le niega frecuentemente al actor de cine” (Benjamin, 2018, p. 208).

No dudo que muchos actores contemporáneos estarán en desacuerdo con la visión del alemán, a menos que comprendan el ‘frecuentemente’ como la expresión de la dura realidad y no como el deber ser de la actuación en el cine. Y, sin embargo, la realidad del cine no estaba –y tal vez no esté lejos– de la opinión de Benjamin.

Lo que podría resultar más controversial hoy sería afirmar que al teatro profesional se le puede aplicar la máxima mencionada, que, parafraseándola, quedaría de la siguiente manera: *el actor que actúa en el teatro, al igual que aquel que lo hace en el cine, se puede poner en un papel –sin embargo, en las condiciones actuales, esto se les niega frecuentemente.*

¿Podría parafrasearse también lo que Benjamin dice sobre el actor y su relación con el público cinematográfico? “Mientras está frente a la cámara, sabe que en última instancia es con el público con quien tiene que habérselas: con el público de consumidores que forman el mercado” (Benjamin, 2018, p. 209).

## VII

La noción *de público de consumidores que forman el mercado* es controversial en nuestro medio.

¿Logramos ya un mercado teatral? ¿Existen consumidores de teatro? ¿Tenemos un público? Aunque un balance estadístico puede ser muy significativo, sería difícil negar que una proporción muy mayoritaria de la población del país no tiene el menor contacto con el teatro, como tampoco se podría negar que el teatro experimental, el profesional, el estudiantil y otros han logrado públicos importantes. En cualquier caso, sería un error hablar de público, consumidores y mercado del teatro solo desde una abstracción; hay que arriesgar una visión de nuestra realidad.

La realidad económica de un grupo de teatro en nuestro contexto actual ofrece unas pocas alternativas que conocemos de tiempo atrás. En la primera, las instituciones culturales del Estado encuentran la forma de distribuir un presupuesto exiguo entre los muy numerosos solicitantes de todas las regiones, que argumentan su condición de artistas y valoran su propia obra sobre cualquier cosa.

Estas mismas instituciones, en la segunda alternativa, canalizan las donaciones de algunas empresas que encuentran estímulos fiscales, políticos o morales para hacerlo, y normalmente los criterios con que ello ocurre devienen de funcionarios bienintencionados que aplican lo que tienen a mano: sus propios criterios, formados en estudios realizados habitualmente en el exterior o en instituciones varias que se desarrollan a su sombra de manera local.

Estas dos alternativas funcionan como puntales para una producción teatral que emula con la oferta internacional que las mismas instituciones tramitan bajo el criterio de ‘formación’ para los artistas criollos. Todo ello convoca una clase media que aún cuenta con algunos recursos para ver teatro, no tantos como para verlo in situ, Europa o EEUU, y decide aportarlos por vía de la taquilla.

Los sectores populares contribuyen excepcionalmente con recursos a través de organizaciones o directamente en el sombrero de los artistas, pero su capacidad económica mermada requiere el apoyo decidido del Estado, que llega a cuentagotas y de forma politiquera y demagógica. Existen algunos nichos particulares como el sector educativo que alojan a artistas pedagogos respetables por vía de la docencia y la investigación y tramitan con timidez algunas moneditas para las presentaciones teatrales.

Más allá están los presupuestos comerciales de la televisión y el cine, donde muchos actores y actrices hacen verdaderos malabares para sobrevivir, en tanto que algunas estrellas brillan y se mueven como en una galaxia lejana. En una vista a vuelo de pájaro, tales podrían ser los ‘consumidores’ que conforman nuestro mercado. ¿Está este público en la mente de nuestros actores y actrices?

Luego de algo más de un lustro de fundado el Teatro Vargastejada, de haber hecho con este colectivo siete u ocho montajes de teatro ficstórico, encuentros, foros y conversatorios en el ámbito principalmente juvenil, cabe volver a preguntarse: ¿cuál es y cuál debería ser nuestro público?, ¿qué significa teatro profesional, aficionado, experimental, pendiente o independiente entre nosotros?, ¿cabe pensar en un teatro ‘puro’ en oposición a un teatro ‘aplicado’?

Y, aunque sea más fácil hallar espectadores entre los estudiantes, amigos y familiares, para un grupo pequeño como este, ¿cuáles ajustes valdrían la pena frente a las políticas de apoyo y fomento de las insti-

tuciones culturales?, ¿cómo lograr las conexiones, los criterios y los procedimientos requeridos para atraer los apoyos?

## VIII

Vamos a intentar concluir estas notas, que usaron como pretexto el ensayo de Walter Benjamin (2018), para pensar la experiencia teatral que llamamos *en vivo virtual*. Este formato apareció como alternativa ante el cierre de la actividad cultural presencial durante el confinamiento pandémico de los años 20 y 21 del segundo milenio, recurriendo a los equipos tecnológicos, las redes de comunicación y las plataformas de transmisión al alcance de cualquier ciudadano medio.

La técnica nos ha permitido la creación teatral en las condiciones actuales y la proyección a públicos diversos en lugares distantes. El teatro, que por definición es encuentro vivo y directo, negaría en apariencia la posibilidad de lo virtual. En nuestro caso, esto es posible por ello, y lo llamamos ‘en vivo’ porque la interacción con el espectador se da en condiciones de sincronía de la experiencia.

A semejanza de lo que ocurre con el concepto de ficstoria, que reúne en sí la verdad de la historia y la mentira de la ficción, vinculando la memoria y la emoción de la representación escénica, ahora podríamos afirmar que el formato en vivo virtual es también un oxímoron, que reúne lo sagrado del encuentro irreplicable soportado en la historia, con la transmisión virtual a través de plataformas tecnológicas que multiplican y deslocalizan el intercambio sensible entre seres humanos.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el libro escrito en 1936 (justo cuando iniciaba la segunda guerra mundial) que hemos seguido de cerca, Benjamin concluye refiriéndose a la masificación, que en ese momento tenía interés no solo como procedimiento afín al fascismo, sino como resultado de la ‘creciente proletarización’ y del incremento de la capacidad técnica.

El manejo técnico en nuestras obras actuales hace énfasis en las posibilidades del actor y la actriz y las hace visibles: revela los ingenios y los artificios, el arte y sus instrumentos, a fin de dar lugar a una comprensión consciente de las ideas, las emociones, los comportamientos y las acciones de los personajes. A pesar de las cámaras, e incluso de la edición en vivo, el actor o actriz preserva el control de su propia imagen, que puede modular o matizar en el acto mismo de acuerdo con su propia convicción. Este puede, además, percibir las reacciones de su público a través del diálogo permanente luego de la función, desde el escenario mismo de la representación.

Afirma Benjamin que “la cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado el carácter de su participación” (2018, p. 218). Pero su propósito no es desacreditar lo masivo y, ante las quejas que generaron las multitudes que movía el cine, afirma: “en el fondo, se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común” (Benjamin, 2018, p. 217). Disipación y recogimiento se contraponen frente a la obra de arte. Para Benjamin, quien se recoge se sumerge en la obra; la masa que se disipa o busca esparcimiento sumerge en sí misma la obra.



Imagen 5. Registro presencial de Curandero. Fotografía por Tatiana Pachón.



Imagen 6. Registro presencial de Cortejos de bruja. Fotografías por Teatro Vargastejada y Javier Londoño



Imagen 7. Registro de publicidad para el regreso a la presencialidad. Publicidad de funciones presenciales saliendo del confinamiento.

Dice el autor:

Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las relaciones de propiedad, pero el fascismo procura que se expresen precisamente para su conservación. En consecuencia, el fascismo apunta a una estetización de la vida política. [y sus esfuerzos] ...culminan en un solo punto. Y ese punto es la guerra. (Benjamin, 2018, p. 220)

La guerra es también una manifestación de la técnica, como el cine, que proyectaba películas de Chaplin y lograba esparcimiento para un público masivo, el cual comprendía su crítica del fascismo. Concluye Benjamin el ensayo afirmando que el fascismo propugna por la estetización de la política, mientras que el comunismo responde con la politización del arte (Benjamin, 2018).

Pasaría todavía mucha agua bajo los puentes para llegar a la capacidad tecnológica de la actualidad. No obstante, como Benjamin, no estamos seguros de que la sociedad esté hoy lo suficientemente madura para hacer de la técnica su órgano. En cambio, no es difícil pensar que la técnica en la actualidad hace de la sociedad su instrumento, pero ¿es la técnica o son los intereses que la animan?

En nuestro medio sigue siendo cierto que el fascismo, “en lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana hacia el lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades” (Benjamin, 2018, p. 221). Pero, además, hoy es claro que, en lugar de prevenir el cambio climático, este promueve la deforestación y la miseria; en lugar de ampliar y profundizar la democracia, promueve la exclusión, la corrupción y la violencia.

No creemos en la guerra y porfiarnos en que la justicia y la inclusión social caracterizan la paz. Esperamos que sea evidente nuestra aspiración a una experiencia rica y significativa con el público, sin reducir la exigencia y profundidad de los temas y las formas del teatro fictórico; que, utilizando los recursos técnicos a nuestro alcance, contribuimos a la construcción de democracia cultural; que, a través del diálogo creativo, inteligente, crítico y permanente con los espectadores, preservamos el teatro como instrumento de la memoria y tejemos sociedad; que, el formato *en vivo virtual*, en el que conviven lo sagrado y lo profano, ofrece una posibilidad creativa para el intercambio humano, no trivial e informado en la realidad actual de la sociedad.

## REFERENCIAS

Benjamin, W. (2018). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en J. Ibáñez (Ed.), *Iluminaciones*. (1ª ed., pp. 195-223). Bogotá, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial.

- Bauzá, H. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Akal.
- Cortázar, J. (1994). *Cuentos completos 2*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Uribe-Ángel, M. (1932). *La medicina en Antioquia*. Ciudad de México, México: Editorial Minerva, Selección Samper Ortega.
- Ramírez Triana, C. R. (2016). Del arte y la memoria. *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 10(17), 10–13. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a01>
- Ramírez-Triana, C. (2014). Teatro histórico hoy. *Calle 14, revista de investigación en el campo del arte*, 8(11), 96–107. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.2.a08>

## NOTAS

- 1 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.