

Teatro-Zombie ¿Es el teatro un medio muerto?

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Cristian Palacios (*)

Resumen: Pensar el teatro como un medio de comunicación permite entender su lugar histórico y social en el ecosistema de medios y preguntarse por qué todavía no ha muerto cuando otros medios menos arcaicos ya pasaron a mejor vida ¿Es el teatro un medio zombie?

Palabras clave: Teatro - historia del teatro - medios - arqueología de medios - análisis del discurso - discurso teatral

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 184]

¿Por qué no ha muerto el teatro? Esta pregunta, que cabe hacerse hoy en día, tiene por lo menos un siglo. Es de esperar que todavía más. Lo dice Mauricio Kartun en un texto ya canónico: El siglo XX, en la sucesión increíble de soportes que inauguró uno atrás de otro, lo fue volviendo obsoleto. Hoy el teatro ya no sirve. No es útil. «Para contar una historia por medio de imágenes, al cine no hay con que darle. La tevé encima te las sirve gratis y en la mesa, junto con las milanesas de la noche. Para mensajes mucho más claros y mejor el Messenger. Para conocer el mundo, un teclazo de Google» (Kartún, 2009).

Lo dice también Hans-Thies Lehmann, al comienzo de un libro mucho más citado que leído: “Con el final de la galaxia Gutenberg [...] la lectura lenta, así como el teatro prolijo y pormenorizado corre el riesgo de perder su estatus ante la circulación más rentable de imágenes en movimiento. La literatura y el teatro [...] asumen el estatus de una práctica minoritaria. El segundo deja de ser un medio de masas” (Lehmann 2013: 27).

Las razones de su supervivencia, las dan, ambos, en sus aparentes desventajas. El primero, en el viejo cuerpo del actor, en su presencia inefable en el centro de la escena. El segundo, en la legitimidad que asume, en tanto producto no comercializable, no reductible en su esencia ontológica, al rango de *commodity*, como argumenta Peggy Phelan en su libro de 1993. Como forma artística, singularmente conservadora, el teatro no parece cuajar bien con las políticas del “on demand” y la economía neoliberal de mercado. Las excepciones pre-pandémicas que cabía encontrar (franquicias teatrales, plataformas de teatro filmado) no hacían sino confirmar una regla que hasta ahora parecía ser absoluta. No había teórico ni teoría que la objetara. Aún más, la gran mayoría de los estudios teatrales fundaban sobre esta base incontrovertible los cimientos de sus trabajos. Pero la pandemia vino a echar por tierra tales argumentos. Ni presencia aurática del cuerpo del actor, ni exclusividad del acontecimiento.

El día que los teatros se cerraron los creadores, lejos de dedicarse a otra cosa, tomaron, como siempre, la delantera. Imposibilitados de mostrarse frente a un público en cuerpo presente, se revelaron increíblemente fecundos. No hubo forma artística que, como el teatro y las artes escénicas en general, hayan puesto tantos esfuerzos en pensar la pandemia. Resulta singularmente llamativa la

ausencia casi total de barbijos y distanciamiento social en las películas y programas de televisión estrenadas en los últimos meses. Incluso un documental enteramente dedicado al asunto como *Death to 2020*, deja poco espacio para las reflexiones sobre las consecuencias de la ASPO en la vida de las personas. Ni siquiera la literatura pudo competirle al teatro en esta compulsión casi febril por narrar el año del Covid y sus consecuencias. Y lo que resulta más singular, todos estos esfuerzos fueron acompañados por una reflexión generalizada sobre los límites de la forma teatro. Como afirmó Federico Irazábal en una entrevista para el festival Pirologías, nunca, desde los tiempos de Beckett, se había discutido tanto sobre lo que era o no era teatro. Es decir, aún en circunstancias que prometían configurar el golpe definitivo, las artes escénicas se negaron obstinadamente a morirse.

Estas circunstancias, por lo tanto, ameritan abrir un paréntesis en los modos en que solemos pensar y estudiar el teatro. Y en los modos en que solemos pensar, en general, el arte. Mis esfuerzos están dirigidos a estudiarlo como discurso. Es decir, como formas particulares de actualización del sentido en el aquí y ahora del tiempo y el espacio. No entiendo la noción de discurso en términos lingüísticos. Muy por el contrario, la principal ventaja del enfoque discursivo es la posibilidad de trascender lo lingüístico, de comprender que los procesos de significación se dan también en la música, en los colores, en los movimientos. Pensar que no solo es con palabras que pensamos. Que no todo pensamiento es traducible a lo lingüístico y que por lo tanto se produce una falta de origen cuando intentamos comprender el teatro de un modo exclusivamente verbal. El enfoque discursivo alienta además a pensar el teatro también como dispositivo (es decir como una configuración particular, como un modo determinado de gestión del sentido que incluye discursos y modos de uso o, en otros términos, discursos sobre discursos) y, finalmente, como medio de comunicación. De esto último me quiero ocupar ahora.

En su *Diccionario del Teatro*, Pavis desalienta a los investigadores a incluir al teatro en una teoría de los *mass-media*. Presupone, según él, de forma demasiado prematura (sic) que el teatro es comparable a prácticas artísticas y tecnológicas como el cine y la televisión. El teatro, nos dice, “tiende a la simplificación, a la minimización, a la reducción fundamental de un intercambio

directo entre actor y espectador. Los medios de comunicación, en cambio, tienden a complicarse y a sofisticarse gracias a los avances tecnológicos” (Pavis 2003, 285). De hecho, casi todas las aproximaciones al teatro desde la teoría de medios se afanan en estudiar los procesos de intercambio entre teatro y medios como cosas claramente diferenciadas: uso de video en escena, teatro a través de las redes sociales, teatro e Internet, teatro y cine, o a la inversa, presencia del teatro en el cine, la televisión, los videojuegos.

Pero está claro que las nociones de medio y tecnología que aquí emplea Pavis resultan insuficientes si ampliamos un poco nuestra mirada, y pensamos ya no la historia de los medios en las ciudades principales de occidente de los últimos cien años, sino en términos de lo que ha sido llamado el *deep time of the media*, el tiempo profundo, la edad geológica, ancestral de los medios. Resulta bastante evidente que el teatro no es un medio masivo, pero es mucho más difícil argumentar que no constituye una tecnología, es decir, un conjunto más o menos ordenado de técnicas. La invención de la escritura, en la antigüedad, provocó cambios más profundos en las sociedades de la época que la de Internet en nuestros tiempos. Y lo propio ha hecho el teatro, si nos guiamos por la cantidad de palabras que las lenguas modernas le deben a las artes escénicas. La tecnología, por supuesto, no basta para constituir un medio. Este debe articular clases de representaciones y poner en valor prácticas determinadas orientadas a constituir las. Ninguno de esos rasgos está ausente del teatro.

Un enfoque mucho más amplio de la cuestión mediática lo encontramos en la obra de Eliseo Verón para quien la mediatización no puede entenderse correctamente sino es desde un punto de vista antropológico, es decir, desde una perspectiva histórica que la comprenda como “un resultado operacional de una dimensión fundamental de nuestra especie biológica, que es la capacidad de semiosis” (Verón 2015: 2). Un fenómeno mediático, según este punto de vista, resulta de la exteriorización de procesos mentales bajo la forma de un dispositivo material dado. “Los fenómenos mediáticos son, en efecto, una característica universal de todas las sociedades humanas” (Verón 2015). La ventaja conceptual de una perspectiva de largo plazo es recordarnos que lo que sucede en las sociedades de la modernidad tardía comenzó de hecho hace mucho tiempo.

Kartun enumera una serie de soportes que, desde su punto de vista, vinieron a disputarle al teatro, su capacidad de encarnar la ficción en cuerpos, voces e imágenes. Todos ellos, dice él, fueron quedando obsoletos con una velocidad vertiginosa. “El último siglo ha sido imperio —y su cementerio— de centenares de soportes obsoletos de la ficción. Sonido e imagen fueron milagrosamente atrapados en mecanismos de registro que fascinaron y decepcionaron con la misma intensidad y rapidez. La fotografía, el celuloide: 35 milímetros, 16, 8, superocho. Cinerama, Cinemascope, Panavisión. Ultrapanavisión, Superpanavisión 70, Vistavisión, Tecnicrama, Todd-AO. Superscope, 3-D. Imax. Los diarios de esta semana hablan de las nuevas salas 4D que agregan olores y efectos táctiles. El cine para celulares ya tiene hasta su festival en el Pompidou de París. Video, video ocho, la enorme saga de casetes a cinta: Betacam, VHS

con su multitud de normas: SECAM, PAL B, PAL N, NTSC: Discos de pasta, de vinilo, 78 revoluciones, 33 revoluciones, 16 revoluciones, Magazines, casetes, cedés, emepetres, emepecuato, devedés, divididos a su vez en múltiples formatos de audio digital: AU, AIFF, AIFC, MOD, VOC, WAVE, MIDI” (Kartún 2009).

Este proceso ha sido de hecho estudiado por la arqueología de medios, un enfoque relativamente novedoso del problema, que pone el acento en el punto donde se cruzan materialidades (tecnologías, cuerpos, herramientas) y representaciones. En el Dead Media Project <http://www.deadmedia.org/> del escritor Bruce Sterling, encontramos un extenso catálogo de medios muertos, de los sistemas de señalización por fuego en la antigua Irlanda, al cassette y el DVD. De las palomas mensajeras a las criptomonedas. El ascenso y caída de estos medios dicen mucho sobre las sociedades en las que irrumpieron y encontraron la muerte.

¿No será acaso que los medios nunca están del todo realmente muertos? ¿No se tratará en verdad de medios zombies, formas que han sobrevivido y sedimentado en otros contextos, en nuevos usos y apropiaciones? Así lo afirma Jussi Parikka en *Media-Zombie* “Creemos que los medios nunca mueren. Los medios pueden descender en sus niveles de popularidad, pero nunca mueren. De caen, se pudren, se reforman, se mezclan y son historizados, reinterpretados y recolectados” (Parikka y Hertz, 2011). La arqueología de medios, impugna fuertemente el mito de un progreso lineal, simple y unitario, donde unos medios superan a otros y los canibalizan: el cine canibaliza al teatro, la televisión al cine, Internet a todos los demás. Por el contrario, una mirada atenta revela como unos medios sobreviven a la par que otros, incluso medios por un tiempo obsoletos, como el vinilo, vuelven nuevamente a la pista para renacer bajo el aura de lo analógico (y mucho más caros).

¿Es el teatro un medio zombie? ¿Transita entre las filas de los no-muertos haciendo gala de una exasperante lentitud, a la caza de cuerpos vivos? Dos hechos refuerzan esta hipótesis, en primer lugar, la propensión por parte tanto de teóricos como de investigadores, a colocar al teatro bajo el signo de la muerte; en segundo lugar su voracidad, que explica su capacidad para asimilar otros medios y ponerlos a su servicio. Esta certeza pre-pandémica se ha hecho incluso más fuerte en pandemia, donde los elementos del teatro, las técnicas, las tecnologías, las prácticas fueron reconfiguradas al servicio de una forma nueva que no dejó de reclamar para sí la voluntad de ser también teatro. La dimensión de la experiencia, por ejemplo, o la socialización propia de las reuniones de zoom al final de un espectáculo.

En el texto citado Mauricio Kartun comenta que “los titiriteros que hacen teatro de sombras, se preocupan bien de hacerlo lo suficientemente mal como para que nadie sospeche que se trata de una retroproyección de video. Los chicos lo miran al principio aburridos pensando en qué podría tener de interesante esa pantalla paupérrima al lado del home theatre de casa, hasta que descubren deslumbrados que alguien oculto atrás con unos cartones y una lucecita está creando para ellos allí una mágica ilusión. No los sorprende tanto lo espectacular del resultado como la precariedad del medio en relación a aquél”. Esta precariedad se encuentra

presente en prácticamente todas las experiencias escénicas que intentaron sobreponerse al lock-down apelando a la interacción de actores y espectadores mediante utilización de plataformas de video, vivos en redes sociales o programas de videochat como *Zoom*, *Google Meet* o *Jitsi*. En prácticamente todos se evidencia un no-deliberado descuido de la calidad de la imagen, el enfoque o el encuadre. Ese descuido evidencia que no estamos ante un intento de hacer cine o televisión. Pero no es deliberado. Este es un punto donde no podemos estar de acuerdo con Kartún, ni en términos teóricos ni en términos fácticos. No es verdad que los titiriteros se preocupen de hacer las cosas “suficientemente mal”. Existe simplemente un punto de imperfección, en cuya sutileza radica todo aquello que separa el teatro de sombras del cine de animación, que no se logra sino a fuerza de intentar hacerlo lo mejor posible.

Lo más llamativo de esta clase de experiencias escénicas es el punto en donde el presente se solapa con el pasado y un espectáculo como Xanadú, del colectivo de creación Cabotaje, plantea un tratamiento (hasta lo que sabemos no intencional) de la imagen propia del VHS y de las videocámaras caseras de los 80. Los fondos digitalizados, los filtros, incluso la imagen inicial, en el que una especie de azafata en el centro de una escenografía digital de neón, indica a los espectadores cómo configurar el zoom para disfrutar mejor del espectáculo, remiten a una estética anclada en el pasado a partir, paradójicamente, de una de las herramientas de comunicación más novedosas de los últimos años.

Lo interesante, quizás, es esta voluntad, esta capacidad del medio teatro, en seguir perpetuándose más allá de los siglos. Porque el teatro no es, de ningún modo, literatura; pero también es, ciertamente, literatura. Es el arte de lo irrepetible, pero hace todo lo posible por repetirse, una y otra vez. Es social y colectivo pero a la vez es la menos masiva de las artes contemporáneas. Es artesanal y arcaico, es el arte de lo analógico, de la experiencia, del reencuentro y es por eso, paradójicamente, el arte donde uno sale a la búsqueda de su propia intimidad.

Bibliografía

- Kartún, M. (2009) La muerte del teatro y otras buenas noticias. En Iparraguirre, S. (coord.) *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Disponible online en [<https://complejoteatral.gob.ar/nota/la-muerte-del-teatro-y-otras-buenas-noticias>].
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato.
- Parikka, J. y Hertz, G. (2011). *Five principles of zombie media*. Disponible en [<https://www.digitalmanifesto.net/manifestos/23/>]
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York/London: Routledge.
- Veron, E. (2015). *Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica*. En CIC Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 20, pp. 173-182.

Abstract: Thinking the theater as a means of communication allows us to understand its historical and social place in the media ecosystem and to ask ourselves why it has not yet died when other less archaic media have already passed away. Is theater a zombie medium?

Keywords: Theater - theater history - media - media archeology - discourse analysis - theatrical discourse

Resumo: Pensar o teatro como meio de comunicação permite compreender seu lugar histórico e social no ecossistema midiático e nos perguntar por que ele ainda não morreu quando outras mídias menos arcaicas já faleceram: o teatro é um meio zumbi?

Palavras chave: Teatro - história do teatro - mídia - arqueologia da mídia - análise do discurso - discurso teatral

(*) **Cristian Palacios:** Doctor en Lingüística (UBA). Dramaturgo, actor, escritor e investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte en general, con especialización en los discursos cómicos y humorísticos. Investigador adjunto del CONICET, investigador del Instituto de Lingüística de la UBA y profesor en la Universidad Nacional de Artes.