

# *Tecnovivio: el espectador y la experiencia con la muerte*

PADILLA HERNÁNDEZ, Geovani / UNAM - cupaim@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: tono del drama - estado telemático - corporalidad*

## > **Resumen**

El propósito de esta exposición es dilucidar acerca del impacto que puede tener el tono del drama en la corporalidad de los espectadores, potenciales a ver un espectáculo vía remota, con algunas ideas incorporadas en la elaboración de *La clase muerta* de Tadeusz Kantor.

La investigación comprende una ruta de pensamiento establecida en los siguientes puntos nodales:

- El centro del escenario, encuentro de significados a partir de una poética determinada como la dramaturgia de *La clase muerta* es representada fuera del rango ocular del espectador junto con la intervención actoral en la periferia del espacio cuya finalidad es producir el efecto de extrañeza del movimiento realizado. Esto se resuelve con la asimilación del tono, uno de los componentes de la teoría del drama, clave para entender el concepto de tecnovivio aplicado en la contingencia COVID-19.
- La figura de cera acompañando al actor en un escenario es objetivación de Tadeusz Kantor para comprobar la indiferencia del cuerpo muerto frente a la vida, sin embargo, hay simbolización en las acciones definidas entre ellos, al otro lado del cordel, que los espectadores relacionan inevitablemente con el drama, lo cual implica replantear la influencia del estado telemático del espectador, estatismo corporal en el momento de representación como símbolo de la muerte frente al impacto eléctrico de las emociones.

## > **Presentación**

Al seleccionar el material para la elaboración de esta ponencia encontré un filón poderoso en la voz de Tadeusz Kantor (1915-1990) quien realizó a consciencia un estudio dramaturgico con *La clase muerta* (1975) para encontrar, entre la inquietud de novedades vertidas en la época, un proceso de constancia que avizora el comportamiento del público mediante la observación del convencionalismo en el teatro del

presente, razón por la cual comprueba que a partir de insertar en el drama ciertos *mecanismos antielocutivos* (específicamente la destrucción gramatical del discurso hasta alcanzar la pronunciación de fonemas y las muecas como resultado de permanecer en un espacio y tiempo fuera de la realidad), distintos de los signos paraverbales, se genera extrañeza en el espectador, es decir, dirige sus esfuerzos a ubicar los recursos de la escenificación desde un plano de acción lineal para obtener el efecto determinado en aquel, esto es, la respuesta al estímulo ofrecido.

- Tomo como referencia el escrito dramático junto con fragmentos del diario de dirección que se entreveran en la versión definitiva preparada por Krzysztof Plesniarowicz, con la traducción al español de Fernando Bravo García, para repensar en las posibilidades que existen una vez aplicado el sistema telemático en la escenificación a transmitir.
- Más allá de considerarlo hegemónico, volver al acto de reflexionar un escrito dramático, formalmente considerado «dramático», se convierte en un acto de provocación a la luz de las condiciones que han afectado al mundo, obligándonos a retomar componentes propios a la teoría del drama para encontrar una posible contribución, o no, al concepto de tecnovivio.
- Prescindo de analizar el corpus dramático de Tadeusz Kantor, pues intento explicar desde la concepción estructural de *La clase muerta* el interés del autor por cautivar al espectador que presenciara la puesta en escena, pues hacer lo contrario significaría intentar comparar el manifiesto del *Teatro de la muerte* con el drama referido o aludir a la intertextualidad que utiliza en algunas ocasiones partiendo de la obra teatral *Tumor Mózgowicz*, de Stanisław Ignacy Witkiewicz.
- Hay que tomar en cuenta que el estudio dramaturgico de *La clase muerta* fue sometido a varias modificaciones durante años, incluso luego del estreno. Esta excepcional metamorfosis vuelve al escrito dramático en un organismo que fue de/generando las ideas del autor, gesto detenido a la muerte de aquel. Ahora, como si fuese un objeto más de exhibición vanguardista, extraigo del estudio dramaturgico solamente un componente del drama para convertirlo en *momentum* teórico.

### › **El tono del drama**

Los conceptos procedentes de esferas del conocimiento libres ante los estudios teatrales, repercuten en la teoría dramática cuya cimentación aristotélica es relegada a la historia de la tragedia ática en academias, si es que analizan a profundidad los dramas con la denominación referida, o amplían el espectro teatral, pero

a la vez dejan un nudo gordiano en la definición estructural del drama, lo cual significa volver a mirar la teoría sin recelo para constatar que sigue en permanente construcción epistémica.

Uno de estos conceptos inherentes a la teoría dramática es el *tono*, cuya función es confundida al explicarlo desde otras perspectivas entre las cuales se encuentran la música y el canto, por tanto, se hace una serie de interpretaciones, a veces adaptándolos a un estilo o corriente, que el investigador acepta sin ápice de objeción al asunto.

A pesar que dispuesto está el límite de exposición, dejo registro del problema a revisar en futuras ocasiones, pues sería negligencia considerar la integridad de los estudios teatrales sin la contribución que ofrece la teoría dramática.

Dentro de la clasificación de las voces, para el especialista en la técnica fonatoria como Carmen Quiñones (2011), el tono fundamental es el sonido producido por las cuerdas vocales que, entre los armónicos y el color de voz, exteriorizan frecuencias o tonos determinados. Algo más intuitivo propone Lenora Inez Brown en el apartado *Listen to the Voice of the Play* [Escucha la voz de la obra], cuyo contenido<sup>1</sup> es repetido con artificialidad, una especie de "encarte cultural" más que un fundamento dramático, en el argot del gremio:

When dramaturgs and writers say that a proposed solution might work if it were in the play's voice, they are suggesting that the idea is intellectually on the right path, but its spirit and tone aren't yet right for the play (2011: s/p).

[Cuando los dramaturgos y escritores dicen que una solución propuesta podría funcionar si estuviera en la voz de la obra, están sugiriendo que la idea está intelectualmente en el camino correcto, pero su espíritu y tono aún no son los correctos para la obra]<sup>2</sup>

Por otro lado, a partir de la semiología, Tadeusz Kowzan dirige el interés en realizar la clasificación de signos artificiales, propios del espectáculo, entre los cuales está el tono, relacionado claramente con las *reglas de entonación* existentes en la técnica actoral que destaca el estudio de consideraciones gramaticales, en concreto, prosódicas del escrito dramático en función de las cualidades del carácter, atmósfera espacial y efectos de escenificación como señalara Fernando Wagner (1959 [1952]) respecto a la variación del tempo cuando hay un adjetivo calificativo o un sinónimo, la naturalidad del diálogo al hacer un "retardando", así como la intensidad emotiva y el volumen de la voz para lograr una reacción orgánica. Volviendo a *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, explica el autor:

Lo que aquí llamamos tono (cuyo instrumento es la voz del actor) comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad [...]

---

<sup>1</sup> Esto no significa que sea incoherente el planteamiento de la autora, al contrario, en el primer impulso del artista se encuentra la sinceridad como entrada hacia la composición dramática: percibir un fragmento de la realidad y los instrumentos técnicos para estructurar el drama.

<sup>2</sup> La traducción es propia.

Cada signo lingüístico entonces, posee una forma normalizada (la palabra como tal) y también variaciones (el tono) que constituyen un "terreno de libertad" [...] que cada individuo hablante, y sobre todo el actor, explota de una manera más o menos original. Esas variaciones pueden tener un valor puramente estético, y pueden también constituir signos (1969: 38-39).

Dilucidación más cercana a la teoría dramática ofrece Fernando Martínez Monroy al referir el tono como un engrane que participa en la conformación del drama, es decir, la especialización dramatúrgica requiere conocimiento profundo del instrumental que adquiere relevancia una vez asimilado:

En el proceso creativo, un dramaturgo suele partir de distintas motivaciones, que pueden ser una anécdota, una forma, un tema, un razonamiento, los cuales son organizados en función del posible lector-espectador a quien se está dirigiendo la obra. Esto debido a que cada tipo de material será seleccionado, sintetizado y estructurado en función del efecto emotivo que se presente lograr en el espectador. A ese mecanismo lo denominamos *tono* (2011:41)

Que el investigador incorpore a los estudios teatrales la itinerancia conceptual es enriquecedor porque se produce un dinamismo intelectual, pero la contribución al teatro del presente resulta irónica si ignora los propios recursos configurados desde la teoría dramática.

### › **Estado telemático y corporalidad**

Antes del confinamiento debido a la COVID-19 las salas en la Ciudad de México contaban con espectáculos dirigidos a las audiencias en general y algunos resultados experimentales se acumulaban en los anales de laboratorios escénicos tales como *Embodied in varios Darmstadt 58' (EVD58')*, danza telemática estrenada en 2013 para una audiencia presencial a la par que un espectador del ciberespacio podía verlo, cuya transmisión en vivo ocurría entre México, España y Brasil.

Dos aspectos tienen relevancia en el testimonio de Rebeca Sánchez y Liliana Quintero (2014) que determinan la permanencia del estado telemático a nivel postpandemia. Uno, "el gesto dancístico es reproducido y se vuelve un código, se transporta a otro espacio y en ese momento es cuando se inserta la conexión" (96); no solo el gesto dancístico, cualquier evento que sea realizado, incluso el instante que vemos un convoy de militares dirigiéndose al Parlamento de Myanmar cuando el objetivo de la transmisión en vivo era compartir una clase de aeróbic. Otro, la expectativa del impacto visual de la audiencia presencial, pues decidieron omitir la descripción del dispositivo cuyo "resultado fue desconcierto y confusión respecto al significado de los cuerpos digitalizados, en relación con el cuerpo presente en escena" (97), operación muy frecuente, o debería serlo, para evaluar la capacidad receptiva del espectador.

Bajo estos aspectos hago un acercamiento del andamio corporal tanto para el actor como para la audiencia presencial, explorado por Tadeusz Kantor en el diario de dirección escrito en 1974, antecedente al

resultado del laboratorio escénico<sup>3</sup>: *La clase muerta*, donde él se convierte en la acción dramática que indica el *tono* a los actores, esto es, la monosemia del espectáculo<sup>4</sup> presentada mediante el descubrimiento uno de los componentes de la teoría del drama. El interés de explorar esta activación, propiamente dramática, parte del propio autor quien se refiere a un fragmento del *Manifiesto de la muerte*, incluido en el diario de dirección, valga recordarlo, de la edición de Krzysztof Plesniarowicz de 2004: "Es necesario devolver la fuerza primigenia de ese momento donde por vez primera frente a la persona (espectador) se irguió otra persona (actor), asombrosamente parecida a nosotros [...]" (2010:42). Aquí está el impulso creativo de Tadeusz Kantor que se concretiza en la puesta en escena con la confección de figuras de cera y ubicación del espacio escénico fuera del centro del escenario. Deja en claro el objetivo más importante de *La clase muerta*: "Quiero conseguir tal estado de extrañeza que consiga ser dolorosamente sentida por los espectadores" (*Ibid*:43), palabra asequible para fines teatrales, s-e-n-t-i-d-a, cual disposición para recibir el impacto eléctrico residente en el dolor, pero la justificación está en toda la concepción estructural; aún más, si existe un dejo de recelo, Tadeusz Kantor hace una comparación que ocurre en la realidad de los sueños, reproducción imitativa, pues allí "nos encontramos con personas que nos habían sido muy próximas y que, de repente y sin saber por qué, se comportan como si nunca nos hubiesen conocido, ¡como si se hubiesen convertido en EXTRAÑAS!" (*Ídem*) ¿Qué significa? Está replanteando la dramaturgia desde la corporalidad. El estado de extrañeza que él ha s-e-n-t-i-d-o dolorosamente se logra invirtiendo los valores estéticos del discurso dramático, formalmente considerado «dramático», aunque puede no serlo, y reducirlo a la reproducción de contorsiones grotescas o secuencia de palabras albergadas en fuentes literarias. Debo decir que esta originalidad tiene un origen de deficiencia. Tadeusz Kantor, pese a haber descubierto el *tono del drama*, efecto emotivo, ignora el resto de instrumentos técnicos de estructuración dramática. Entendía el teatro del presente como una forma naturalista de aprehender la realidad en escena, algo que, para él, especialista en la plástica del happening, tuvo el compromiso de permanecer fiel a la autenticidad motivacional en aquel EFECTO DE EXTRAÑEZA, alabando la desnudez conceptual en la mirada de los espectadores, fundamento para el happening que "requiere un estado de espíritu especial, libre de prejuicios, de sofisticaciones y de ideas fijas [...] Sin ello el 'mirante' corre el riesgo, una vez más, de ser víctima de la *mecánica* de su propia mirada" (Lebel, 1967:24).

---

<sup>3</sup> Tadeusz Kantor, en respuesta a una pregunta formulada en 1980 por Krzysztof Miklaszewski (2001) habría objetado la posición academicista que he designado a *La clase muerta* porque se calcifica la idea primigenia y, por tanto, degenera el rasgo creativo en un artefacto más: "Todos estos conceptos [taller, experimento, laboratorio] contienen el estigma del academicismo. Desde un principio están [...] desvinculados de la totalidad del arte y de la vida; su objetivo es lograr apoyos en los cánones, [...] y salvarlos, con la consiguiente pérdida de la invectiva y de la imaginación" (159), pero los conceptos están en constante movimiento, así, el laboratorio escénico es un arma para salvar el arte de convencionalismos, padecidos en nuestro teatro del presente.

<sup>4</sup> Es preciso seguir discutiendo en otros foros esta posición: la polisemia no afecta el proceso creativo, pero sí la puesta en escena.

No es abstracto, no es absurdo, no es improvisado; hay una finalidad que es controversial para el investigador que cataloga *La clase muerta* una obra teatral de corte dadaísta, reafirmando por el hecho que los primeros trabajos de Tadeusz Kantor estaban influidos por ese movimiento histórico.

### > **A modo de cierre**

Por estas razones, *La clase muerta* tiene correspondencia con una forma de estudio teórico para revisar el concepto de tecnovivio que, aplicado a la participación del espectador ubicado en el ciberespacio, permitirá realizar contribuciones a las estrategias dramáticas, pues como he referido en la ruta de pensamiento, la figura de cera es símbolo del estatismo corporal: la experiencia con la muerte durante el confinamiento por la COVID-19 se presenta en todos los individuos que pretenden entrar, vía remota, a una puesta en escena con el fin de divertirse o distraerse. La resolución del *tono corporal* es el problema que involucra directamente el s-e-n-t-i-d-o del creador escénico con el dolor del espectador, es decir, la emoción que esté contemplada en la monosemia del espectáculo.

Entonces es pertinente preguntarse ¿cuál es la responsabilidad del creador escénico respecto a la utilización del tono del drama en el tecnovivio? Eric Bentley (1985 [1964]) diría, a propósito del referido estudio dramático, que algo más se encuentra en el subsuelo de la superficialidad... Probablemente una revelación.

## Bibliografía

- Bentley, E. (1985 [1964]). *La vida del drama*. México, Paidós.
- Brown, L. (2011). *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action*. Newburyport, Focus Publishing/R. Pullins Company.
- Kowzan, T. (1969). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En *El teatro y su crisis actual*. Caracas. Monte Ávila Editores C. A.
- Lebel, J. (1967). *El happening*. Argentina, Nueva Visión.
- Martínez, F. (2011). La técnica realista en dos obras de Luisa Josefina Hernández: Las bodas y Zona templada. En Reyes, F. y Negrín, E. (eds.), *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. México. UNAM.
- Miklaszewski, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. México. INBA/CONACULTA.
- Quiñones, C. (2011). *Técnicas para el cuidado de la voz*. España, Wolters Kluwer.
- Sánchez, R. y Quintero, L. (2014). Danza telemática, en búsqueda de un dispositivo transdisciplinario. En Andión, E. (coord.), *Dispositivos en tránsito. Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*. México. CONACULTA/CENART.
- Wagner, F. (1959 [1952]). *Técnica teatral*. España. Labor.