



Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico

Silvia Susmansky Bacal

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Programa: “Construcción y Representación de Identidades Culturales”

MCD 2003-00381

Universidad de Barcelona

TADEUSZ KANTOR: LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

Silvia Susmansky Bacal

Directoras de la tesis

Dra. Annalisa Mirizio-Dra. Nora Catelli Quiroga

2014

No sé aún qué sucederá. Puede ocurrir que yo llegue a hacer el espectáculo y que usted no llegue a hacer su tesis. Veeremos. Tadeusz Kantor (a Luisa Passega, doctoranda)

La acción pasa en Polonia; es decir, en ninguna parte. Alfred Jarry

ÍNDICE

Resumen

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos (9)
2. Metodología (14)
3. Tadeusz Kantor y las condiciones de la creación (29)

PRIMERA PARTE

ALGUNOS CONCEPTOS KANTORIANOS

Capítulo 1. Mimesis y repetición (49)

- 1.1. Contra la representación, el otro lado del espejo (50)
- 1.2. El orden de la repetición (59)

Capítulo 2. Una clase de realidad: la "realidad del más bajo rango". Tadeusz Kantor y Bruno Schultz. (81)

- 2.1. Kantor y las vanguardias de entreguerras (81)
- 2.2. Kantor y Schulz: las metáforas compartidas
 - 2.2.1. El "Libro" (84)
 - 2.2.2. La infancia (88)
- 2.3. Elogio de la pobreza (90)
 - 2.3.1. La mitificación degradante y la degradación de los mitos (97)
- 2.4. El segundo hombre (106)
- 2.5. El retorno del "más allá" (108)
- 2.6. La degradación de la fábula (112)
- 2.7. Hacia la materia original (120)

Capítulo 3. La "SANTA ILUSIÓN" teatral (125)

- 3.1. De la ilusión mimética a la "ilusión imaginaria" (126)
- 3.2. La "ilusión sensorial" (129)
- 3.3. Una huella en la memoria. (134)

SEGUNDA PARTE

OBJETOS EN LA ESCENA

Capítulo 1. Las peripecias de la construcción espacial (136)

- 1.1. El movimiento escénico: el "MULTIESPACIO" y las metamorfosis (144)
- 1.2. En el principio de la escena era la imagen (158)

Capítulo 2. Los objetos en la escena (175)

- 2.1. Objetos iconográficos (184)
- 2.2. Objetos autónomos (208)
 - 2.2.1. Instrumentos musicales (223)
 - 2.2.2. La música (226)
 - 2.2.3. Los marcos (237)

2.3. Las máquinas	(243)
2.3.1. Máquinas de la vida, máquinas de la muerte	(244)
2.3.2..Máquinas de guerra	(251)
2.4. Los “bio-objetos” y los “embalajes”	(256)
2.5. El texto como objeto	(282)
2.5.1. Como un cuadro	(297)
2.5.2. Como una partitura: <i>La clase muerta</i>	(309)
2.5.2.1. El texto como una "realidad literal"	(314)
2.5.2.2. El texto de autor como <i>objet prêt</i>	(325)
Capítulo 3. Objetos antropomorfos, entre el objeto y lo humano	(334)
3.1. El cuerpo como signo de frontera	(344)
3.1.1. De la vida con la muerte: el doble y el maniquí	(349)
3.1.2. De la vida con la escena: el actor y el personaje	(366)
3.1.3. De sí mismo con el otro. Kantor en la escena: el giro autobiográfico	(382)
CONCLUSIONES	(403)
BIBLIOGRAFÍA	(414)

RESUMEN

La presente tesis trata sobre la construcción escénica del artista polaco Tadeusz Kantor, uno de los revolucionarios teatrales de la segunda mitad del siglo XX.

Al abordar su teatro eminentemente visual, desarrollado en paralelo con la dedicación a la pintura, emprendimos la investigación desde una perspectiva multidisciplinar, habida cuenta que los intereses del artista abarcaban otras áreas de la creación y el conocimiento, incluida la ciencia.

Para atender a estas premisas nuestro marco conceptual de partida fue la semiótica del teatro que nos permitió leer la escena kantoriana como una construcción que acarrea la simultánea destrucción del drama tradicional como objetivo manifiesto.

Los textos teóricos de Kantor sumados a otros, filosóficos, críticos, literarios y poéticos sustentaron nuestra escritura en su propósito de establecer de qué manera había edificado una realidad no mimética en su escena.

Emprendimos después el análisis de cada uno de sus signos teatrales y los seguimos a través de sus metamorfosis de un espectáculo a otro; al mismo tiempo que los confrontamos con la reflexión del artista y las incidencias en el campo de la cultura polaca y europea.

En dicho recorrido comparativo hemos procurado subrayar en todo momento cuáles habían sido los medios conceptuales y las estrategias espectaculares, siempre heterodoxas, a las que había recurrido a fin de desacreditar desde su escena cada uno de los supuestos vigentes en el teatro de corte mimético para construir, ex novo, una escena “otra”.

INTRODUCCIÓN

A fines del siglo XIX el teatro vivió una revolución que situó la puesta en escena en el centro de la representación que lo situaba como un arte visual y autónomo. Sin embargo, dicha eclosión venía fraguándose desde las tensiones que, a nivel conceptual, tuvieron lugar durante el siglo anterior en el arte en general y en el teatro, habida cuenta de la intensa labor teórica¹ que se llevó a cabo en la época junto a una práctica escénica acorde con ella, sin las cuales no es posible entender las propuestas de los renovadores finiseculares.

Goothold Ephraim Lessing, quien había denunciado el clasicismo obsoleto en su texto preceptivo del *Laocoonte* (1766), abrió nuevas perspectivas al teatro por la vía de la visualidad en sus críticas reunidas en la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769). Afirmaba la importancia de los gestos y el control racional de la pasión en el actor, recogiendo las ideas de Diderot en cuanto debía separar al personaje de su persona. Asimismo, consideraba la escena como un cuadro acentuando, otra vez, el carácter del teatro como un espectáculo visual.

Esta línea de oposición al clasicismo se continuó a principios del siglo XIX con dos textos: el *Prefacio de "Cromwell"* (1827) de Victor Hugo y la *Carta a Lord**** (1830) de Alfred de Vigny. Ambos atacaban, sobre todo, *la pièce bien faite*, teorizada por Scribe y construida según las normas de la tradición clásica que en la escena representaban las figuras de Racine y de Voltaire, proponiendo a cambio, como paradigma, el teatro de Shakespeare y de Schiller.

En el *Prefacio de "Cromwell"* Víctor Hugo sentaba en los primeros párrafos, que el teatro era un arte visual².

Sin embargo, el director escénico del siglo XIX aún concebía el teatro como una traducción escénica del texto del dramaturgo, a pesar de las advertencias de Diderot: "las palabras no son, ni pueden ser, otra cosa que signos aproximados de un

¹ Algunos de los más influyentes autores: en Francia; François Riccoboni (*El arte del teatro*); su hijo Louis Roccoboni, quien sistematizó la *commedia dell'arte* italiana y la tragedia (*De la reforma del teatro*) y, sobre todo, Diderot (*La paradoja del comediante*, 1773). En Alemania, Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1767-1769). OLIVA, CÉSAR/ TORRES MONEREAL, Francisco: Historia básica del arte escénico. 1994. 3ª edición. Cátedra. Madrid, p. 238-24

² [El teatro]"Se ofrece, pues, a las miradas, solo, pobre y desnudo como el enfermo del Evangelio...". HUGO, Víctor: *Prefacio de "Cromwell"*. <http://es.scribd.com>. Sin mención de edición original.

pensamiento, un sentimiento, una idea; signos cuyo valor completan el movimiento, el gesto, la entonación, los ojos, la circunstancia”³.

Hacia principios del siglo XX, Gordon Craig, Vajtánov, Gremier, Appia y más tarde los futuristas entendieron que no era posible tal autonomía si la creación escénica continuaba dependiendo del texto escrito. Las reflexiones de Isadora Duncan en torno a la danza y sus vínculos con la tragedia griega, en las que lamentaba la división del espectáculo y la primacía del texto, tuvieron eco en el pensamiento de Craig en el sentido de que los actores debían dejar de hablar y aprender a moverse. El anti naturalismo y el anti realismo se apoderó de la escena, como lo había hecho en el campo de la plástica, en pos de la obra de arte total que la convirtiera en el lugar de encuentro y colaboración de los diversos lenguajes artísticos, según el credo simbolista.

En esta línea de pensamiento, como gran parte de los artistas polacos de su generación y de la generación simbolista polaca precursora, Tadeusz Kantor (Wielopole-Skrzynskie, 1915- Cracovia, 1990) fue un creador múltiple que desdibujó siempre los límites entre las disciplinas que practicó. Pintor, escenógrafo, autor, dramaturgo y teórico, sus ideas, expresadas en los manifiestos y en las partituras de sus puestas en escena, están escritas con un lenguaje y una forma poética en las cuales incluso la tipografía tiene un valor a la vez semántico y estético, como el diseño gráfico de los constructivistas, que tanta influencia ejercieron en el pensamiento y en la práctica del artista. Por esta razón, las citas de sus palabras en esta investigación han respetado esa característica de su escritura.

Kantor vivió en una época marcada por dos guerras mundiales y la inclusión de Polonia en el área de dominio soviético, se caracterizó por la aparición de nuevos géneros teatrales y plásticos cuyas concepciones, a la par de reivindicar la inmersión del arte en la vida denunciaron, en la segunda posguerra, su consideración de mercancía. Una criollización cultural permanente subyacería en las acciones destructoras de los límites clásicos que circunscribían las artes en espacios canonizados, desacreditando la noción de “pureza”, ya fuera racial, lingüística o estética.

³ DIDEROT, Denis: *La paradoja del comediante*. 2001. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave. México, p. 18.

Fue uno de los grandes revolucionarios de la escena teatral de occidente de la segunda parte del siglo pasado. Heredero díscolo de la gran tradición vanguardista polaca anterior a la Segunda Guerra Mundial, su trabajo discurrió atravesado por la tensión entre la realidad y la representación y por el cuestionamiento permanente del concepto de ilusión.

En consonancia con el ámbito teatral europeo de principios del siglo XX, la renovación no la habían llevado a cabo en Polonia los dramaturgos sino los pintores y los escenógrafos, como él lo fue durante los primeros años de su vinculación con el teatro profesional. Artistas que precedieron a Kantor en esa dirección, a cuya obra dramática recurrió fueron Stanislaw Wyspianski, pintor y dramaturgo de la generación simbolista y modernista y Stanislas Ignacy Witkiewicz (Witkacy), pintor, dramaturgo, novelista y teórico adherido al formalismo de entreguerras.

Su vida transcurrió en un contexto político confrontado a todo creador independiente y refractario a los dictados del poder sobre su trabajo. La actitud del Kantor artista se podría definir con la expresión “a contrapelo” de lo establecido: de las corrientes artísticas –incluidas aquellas a las que adhirió–, de los gobiernos de su país que impusieron con mayor o menor rigidez sus lineamientos dentro del realismo socialista, del absolutismo de las vanguardias y la posterior estetización de conquistas que una vez fueron revolucionarias; y hasta de sus propias teorías.

Sostenía que el artista debía ser capaz de traicionarse a sí mismo y que, en su caso, dicha traición se refería a la facultad de abandonar sus propias conquistas una vez alcanzadas, ya que la destrucción forma parte de la creación de nuevos discursos. Esa posición radicalmente crítica -expresada con el nombre de Teatro Cero que dio a uno de sus momentos teatrales- marcó el universo artístico de Kantor, siempre inmerso en su historia personal pero penetrado, sin embargo, por la Historia, la de su país en el mundo, fuera de la cual no es posible entenderlo.

La lectura que hacía Kantor de la realidad presente y del pasado, en especial de los levantamientos fallidos del siglo XIX contra las potencias -los imperios ruso, prusiano y austriaco- que se habían repartido el reino de Polonia dos siglos antes era, contrariamente a la tradición artística vernácula, antirromántica e irónica, marcada por la inversión carnavalesca de sus íconos consagrados (y sagrados). La demolición -ajena y propia- formaba parte de su programa de creación -como ya se ha señalado-, así

como su rechazo a compartimentarla en distintas disciplinas, en tanto no podía decirse que el teatro acababa en un punto y la pintura comenzaba en otro. Kantor pensaba dibujando, escribía sus textos a partir de los ensayos en la escena, y nunca dejó de pintar.

El concepto de “teatro” al que Kantor opusiera el suyo⁴, anterior a las experiencias escénicas contemporáneas, estaba determinado por las formas canónicas de la escena burguesa del siglo XIX, que conformaban un lenguaje completo al abarcar el espacio escénico y sus elementos; es decir, el edificio a la italiana, con la escena sobreelevada y separada de la sala por el telón de boca la cual, a su vez, estaba estructurada jerárquicamente respecto a su proximidad al escenario y las bambalinas; el texto dramático -creado por el autor- al que se subordinaba el resto de los signos escénicos; los métodos de formación de los artistas -actores, directores, escenógrafos- a través de escuelas y academias y rodeados por un círculo crítico que refrendaba o condenaba al limbo las producciones, junto a los teóricos de la escena que establecían el marco cultural y axiológico de lo que se consideraba propiamente teatral.

Una frontera clara separa al teatro dramático de las otras manifestaciones escénicas, como la danza y la pantomima, en las cuales, aunque constituyen narraciones visuales, la palabra queda escamoteada por la omnipresencia del cuerpo. Aún cuando la escena contemporánea lo recobrara frente a la palabra, persisten hasta hoy las taxonomías que distinguen las experiencias teatrales no dramáticas -*happening*, acción, *performance*, etc.- de aquellas que asumen la centralidad del texto y al cuerpo, junto con el resto de elementos teatrales, como materia de su representación.

Contrariamente al teatro dramático tales experiencias se circunscriben en el amplio espacio marcado por la “teatralidad”; es decir, por lo que el teatro podría ser, marcado por una falta⁵, en contraposición al modelo acabado aristotélico que informaba al teatro burgués de entonces y que aún hoy goza de buena salud en el siglo XXI.

Este concepto incluye al teatro sin texto y además, al público, como parte del “simulacro escénico”; un teatro que privilegia lo espectacular frente al contenidismo,

⁴ “Para mí no hay más teatro que el mío”, declaró Kantor en una entrevista realizada por Manuel Malaver para *El Diario de Caracas* del 30/7/1981 en *El teatro de la muerte*. 2004. Ediciones de La Flor. Buenos Aires, p. 277.

⁵ SARRAZAC: Op. cit., p. 179.

que practica la “literalidad” contra el “simbolismo”. Un teatro que huye de la representación de un texto literario previo que, de existir, no ocupará ya el lugar central que le concedía la pretensión de hacerlo “vivo”⁶ sino que se desvía de la mimesis mediante estrategias de extrañamiento y deformación, ya sea en el montaje del propio texto -Strindberg, Claudel, el distanciamiento brechtiano-, como de la manipulación a que Tadeusz Kantor sometió las piezas de Witkiewicz.

La emancipación de la escena de la representación, pues, constituye otra de las notas de la teatralidad contemporánea, que no sigue caminos unívocos, sino que en su confrontación con la realidad lo hace desde una perspectiva múltiple y compleja, acorde con lo sucedido en la literatura y el arte. Ello establece una diferencia entre la mimesis, el reflejo en el espejo de los realistas y su esfuerzo por establecer coherencia entre la realidad y su representación, y la conciencia finisecular de que la realidad no se dejaba representar objetivamente ni por la imagen ni por la palabra, lo que dio lugar a las diversas manifestaciones del expresionismo que intentó ordenarla según una visión interior y con la irrupción del objeto real, irreductible, en las artes plásticas.

Por su parte, la cruzada anti actoral de Gordon Craig en favor del maniquí en las primeras décadas del siglo XX produjo un efecto inverso en la vanguardia teatral de los años treinta, caracterizada por la toma de conciencia de la centralidad del cuerpo humano en la escena -ya presente en Artaud-, y que tuvo consecuencias en las formas de actuación de los actores al abandonar la representación de cuño naturalista y asumir otras que no rescindían su propia realidad, moviéndose así en un terreno ambiguo entre el teatro y la *performance*.

Ello establece una diferencia entre la representación de la realidad del teatro tradicional y el impacto de la realidad propio de la nueva escena que, en el caso de Kantor, transita por varias etapas desde su irrupción en la década de los cuarenta hasta los últimos espectáculos de los años setenta y ochenta, en los cuales su relación con la realidad está mediada por la memoria y encarnada en los bancos de la escuela de *La clase muerta*. En estos últimos espectáculos la realidad quedaba desmaterializada, desplazada a un plano inferior respecto de su teatro performativo de fines de los cincuenta y sesenta, anticipando así una tendencia, acentuada en la generación

posmoderna posterior formada por Robert Wilson, Pina Bausch, Robert Lepage o Carles Santos, entre otros⁷.

La imposición de la realidad y el rechazo a representarla -en la pintura y en el teatro- constituyen, junto con la metamorfosis, el núcleo conceptual permanente que sostiene la obra total de Tadeusz Kantor y que resistió a todas las “traiciones” a que el artista sometió sus teorías, a fin de poder seguir creando.

Kantor relataba en las notas a las puesta en escena de *El retorno de Ulises* (1944) de Wyspianski de qué modo había dejado de lado toda tentación de “esteticismo, composición ornamental, abstracción” al penetrar “brutalmente el ‘objeto’ tomado de la realidad que apretaba por todas partes”⁸, en medio de la guerra.

El primer contacto con la subversiva realidad teatral del artista polaco, el estreno barcelonés de *La clase muerta* (1975)⁹ y la “brutal” presencia de personajes casi maniqués y maniqués casi humanos, nos produjo una conmoción que está en la génesis de la presente investigación.

Las condiciones de transmisión de los diálogos, en lengua polaca, carecieron de traducción simultánea sustituida someramente por una guía impresa que indicaba las secuencias del espectáculo y su relación con el texto dramático de Witkiewicz. Tampoco el espacio -un teatro a la italiana- condecía con el lugar donde había sido preparado y estrenado -la caverna de la Galería Krzysztofory de Cracovia-, un reducto abovedado, largo estrecho y oscuro, de piedra a la vista.

Quienes componíamos la parte no polaca del público podíamos poseer distintos grados de acercamiento a la historia y la cultura del país de origen de Kantor, conocido suscintamente por ser la patria de Chopin, de Copérnico y de Maria Curie y por haber sido el escenario principal del Holocausto, cuyo emblema era Auschwitz.

⁷ SÁNCHEZ, José A.: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. 2007. Visor Libros. Madrid, p. 11.

⁸ KANTOR: “El regreso de Ulises II” en *Teatro de la muerte*, p. 24.

⁹ Teatro Poliorama, 12/3/1983, Barcelona. Dos años antes, se había estrenado en Madrid, en el Centro Dramático Nacional, *Wielopole, Wielopole*, su segundo espectáculo de 1980.

También Kantor presentó en Barcelona; *Que revienten los artistas!* en el Mercat de les Flors (25/3) y en el VI Festival Internacional de Madrid, en la Sala Olímpica(27/3). 1983

Volvió a España en 1989, con el último espectáculo que pudo verse en el país, *No volveré jamás*, el 22/2 en el Mercat de les Flors de Barcelona y en el Festival Internacional de Madrid, en el Teatro Albéniz, el 1/3. También otras ciudades españolas fueron visitadas por el Teatro Cricot 2.

Sin embargo, el clima intensamente emocional que fluía todo el tiempo de la escena hacia la platea y lo inusitado de lo que en ella se veía, establecía una clase de comunicación cuyo lenguaje no pasaba por la palabra sino por lo que capturaba la mirada y, también, por la intensidad de la música que se oía, originando ese momento “en que todos, espectadores y actores [brillábamos] como dioses”¹⁰.

No es posible ya, a más de veinte años de la muerte del artista, que los espectadores actuales “brillen como dioses” ante sus espectáculos. Su teatro está clausurado y nadie podría “representarlo”, “versionarlo” o “montarlo”, como se hace con las piezas de los dramaturgos, vivos o desaparecidos porque su peculiar relación con el autor lo aproxima a la categoría de pintura. Del esfuerzo sólo resultarían copias o falsificaciones, más o menos conseguidas, pero todas espúreas en tanto le faltaría la “firma”, la presencia de Kantor en el escenario de todos sus espectáculos.

El acceso actual a lo que fue su teatro sólo es posible a través de filmaciones y grabaciones de ensayos, en cuyo caso el cambio de formato no “teatraliza” al público sino que lo coloca frente a otra experiencia visual diferente: la de una imagen cinematográfica. Contrariamente, Kantor sostenía que el teatro no podía contemplarse como un cuadro, que debía ser vivido¹¹, pero en el caso del suyo, las nuevas generaciones no podrán tener esa experiencia, puesto que quienes sí han disfrutado de ella tienen no menos de cuarenta y cinco años.

A unos pocos investigadores polacos y europeos que le han dedicado sus estudios, les ha sido permitido presenciar los ensayos de alguno o de varios de sus espectáculos, como es el caso de Denis Bablet, gracias a los cuales -y junto a las grabaciones- podemos tener acceso al trabajo con los actores.

En virtud de estas circunstancias, hemos sentido que quienes hemos podido asistir a sus creaciones cargamos, en cierto modo, con la obligación de dar testimonio de un arte que no volverá a producirse y que ha quedado como uno de los hechos más revolucionarios de la escena contemporánea. Dicho sentimiento es, junto a la emoción vivida, el motor afectivo y ético de este trabajo.

¹⁰ KANTOR, Tadeusz: Entrevista realizada por Manuel Malaver para *El Diario de Caracas*, 30/7/1981, en *El Teatro de la Muerte*, p. 276.

¹¹ “¡Una obra de teatro no se contempla!”. KANTOR: “El lugar teatral”. 2010. *Teatro de la muerte y otros ensayos. 1944-1986*. Alba Editorial. p. 17. Habría que agregar, sin embargo, que el artista realizó una experiencia de participación del público, propia del teatro de la década de los sesenta, en una exposición pictórica, como se verá más adelante.

El hecho de que la mayor parte de los estudios sobre el teatro de Kantor hayan sido hechos en otras lenguas que el castellano y que la mayoría se ocupa de aspectos parciales -los cuales han sido imprescindibles en este trabajo- nos ha animado a adoptar una perspectiva espacial y objetual que diera cuenta de la construcción de la escena.

El papel que Kantor asignaba al espacio en tanto magnitud y al espacio teatral en particular queda consignada en los textos teóricos que le dedicó. El artista le atribuía una importancia seminal en tanto constituía la “idea”, la “noción abstracta por excelencia filosófica”¹² en la creación. El espacio del teatro debía ser creado como el espacio de un cuadro, y solo tendría que estar limitado someramente por su perímetro y su formato, sin marcas arquitectónicas que interfirieran en la obra de arte total.

Sostenía, por ello, que “el lugar teatral” no era el teatro sino aquel que pertenecía a la “esfera de la vida”. Algunas de sus obras transcurrían en un “lugar real”: un armario, una lavandería, el guardarropas de un teatro, la habitación familiar, el depósito de un cementerio y, finalmente, el estudio del artista, el “Pobre Cuarto de la Imaginación”, ya que el modelo edilicio canónico estaba “esterilizado” de sus funciones vitales y era “el lugar menos indicado”¹³ para el teatro que tenía en mente, cuyo modelo se acercaba más a los lugares en los que se suele montar una pobre “barraca de feria”, “ese mundo vacío como la eternidad donde la vida se enciende por un momento como una ilusión”¹⁴.

En esos espacios “reales” el público, objetivo capital de su trabajo, se veía afectado y exonerado de su función contemplativa. Caía en una “trampa” que los privaba de sus “privilegios”, entre ellos, la de “mantener distancia” respecto de lo que ocurría en escena, “mantener una opinión propia”, “disfrutar de una cierta superioridad” e incluso, “hacer de jueces”. De este modo, sufrían un “choque brutal con la áspera materia de la vida real”¹⁵, desprotegidos y privados de los dispositivos protectores del teatro tradicional.

El artista entendía que el lugar de la vida no tenía que “ajustarse”, ser análogo al lugar de la ficción del drama, sino que debía oponérsele para conservar la singularidad de uno y la otra, su autonomía. El espacio que “descubrió” (una de las palabras predilectas del

¹² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 276.

¹³ KANTOR: “El lugar teatral” en *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 162.

¹⁴ KANTOR: Op. cit., p. 165.

¹⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 199.

artista cuando se refería a sus hallazgos, ya que sus investigaciones estaban regidas por la reflexión, pero no menos por la aventura y el riesgo propios de los descubridores, libre de representación y analogías, fue el “otro lado”, el mundo de los muertos.

El “teatro de la muerte” (y de la memoria) de las décadas de los setenta y ochenta será una localización extraña e irrepresentable que teñirá los acontecimientos de la escena.

Las emociones que despertaba discurrían, como toda su obra, en espacios de frontera imprecisos y permeables, situadas ya en la memoria.

Esta investigación se esfuerza, pues, en dar cuenta del conjunto de elementos teatrales que han contribuido a suscitara, ya que no se originaba, como en el teatro mimético - cualesquiera fuera su grado-, en la identificación con la fábula y los personajes, ni con la estetización del *atrezzo* o los dispositivos técnicos que contribuyeran a la ilusión de realidad como un engaño.

1. Objetivos

Si bien nuestra primera intención fue dedicar el presente estudio a los maniqués de Tadeusz Kantor, durante la etapa de investigación el foco centrado en ese particular objeto -que el artista consideraba marginal- se fue ampliando en la medida en que, al inscribirlo en una perspectiva teórica como al resto de los elementos escénicos, los cuerpos artificiales aparecieron como otro signo, si bien peculiar, de un lenguaje escénico que vertebraba a todos los demás.

¿Por qué el artista había elaborado una propuesta espectacular centrada en la visualidad, en los objetos, en el cuerpo del actor -no en el actor- o sus repeticiones artificiales? El marco de la revolución teatral de principios del siglo XX y las décadas siguientes lo explican en parte. Sin embargo, el recurso constante de Kantor a la reflexión teórica durante la creación de sus espectáculos y su práctica paralela de la pintura -que plantea sus propios cuestionamientos- nos permitieron acceder a un terreno más vasto e inexplorado que el de las concomitancias con las vanguardias artísticas pasadas y actuales. En dichos escritos Kantor libra una batalla permanente contra la representación en el campo del arte, prolongando batallas anteriores, pero planteando sus estrategias ocupando, paradójicamente, el terreno de lo supuestamente representable: la realidad y el objeto real.

A esta pregunta siguió otra, inherente a ella: ¿cómo se hizo realidad en la escena una realidad vital que se negaba a representar? Ambas apuntan a dos de las direcciones en que se mira el teatro de Kantor: en primer lugar, al teatro mismo y luego, a los demás discursos que lo atraviesan -plásticos, literarios, estéticos, históricos, éticos y religiosos- sumados a la memoria personal, presente en sus últimas puestas en escena, y el paulatino giro autobiográfico que estas van adoptando. De aquí que hayamos acudido a dichas disciplinas en la elaboración de algunas respuestas.

En consecuencia, se ha dedicado un espacio considerablemente mayor a la segunda pregunta, el “cómo”, en tanto la pregunta sobre el “por qué” inicial alude a los fundamentos de su opción artística, pero del “cómo” deriva la hipótesis de partida: establecer un marco de comprensión en el cual la construcción del espacio escénico, colonizado por la realidad vital a través de los objetos, sea capaz de dar cuenta de la complejidad y la interdisciplinariedad de la creación de Tadeusz Kantor y los dispositivos de que se sirvió para desterrar la representación de la escena y sostener la autonomía de la obra de arte.

Acorde con las dos preguntas acerca de la escena de Kantor, el estudio fue dividido en dos partes. En la primera se intenta responder a la pregunta de “por qué”, incidiendo en el marco conceptual de las rupturas de la escena kantoriana respecto de lo que se entendía por “teatro”, para lo cual se han abordado las nociones de representación versus repetición y de la ilusión teatral.

Estas cuestiones hacían necesario especificar a qué clase de realidad pertenecían sus creaciones teatrales, que cumpliera la premisa de no ser representable, que nos ha remitido a los textos de Bruno Schulz, en los cuales se apoya su propia concepción.

Está dividida en tres capítulos. El primero gira en torno al eje dicotómico realidad/representación el cual, según la nomenclatura de Michel Foucault, enfrenta el “orden del espejo” al “orden de la repetición”. Dichos conceptos apuntalan la comprensión de la escena de Kantor en la segunda parte.

El artista opondrá la repetición a la mimesis como estrategia para tergiversar las categorías representativas, en especial los aspectos temporales, al enfrentar el tiempo circular de la primera al tiempo cronológico de la segunda. El espectáculo paradigmático de esta estrategia será *Wielopole, Wielopole* (1985), que desde el título constituye la puesta en escena de la repetición, que sustraía a la creación de la

categoría de lo ilusorio y la integraba en una realidad otra, la del campo artístico, en el cual se inscribe la obra total de Kantor.

Por esta razón se hizo preciso especificar, en el segundo capítulo de la primera parte, a qué clase de realidad apuntaba la obra escénica del artista polaco y cuáles eran sus fundamentos. En la escena tradicional los objetos cumplen la función de *atrezzo*: describen un ambiente, simbolizan determinados valores y, en conjunto, forman parte del discurso ilusorio de la representación.

En la escena de Kantor los objetos no son *atrezzo*, no describen ni simbolizan, en tanto ya no pertenecen al circuito de los útiles consumibles, provistos de una función.

Marcel Duchamp los había convertido en arte al descontextualizarlos de su serie mediante la mirada estética. Pero los objetos de la realidad kantoriana no están asociados tanto a la tradición de Duchamp sino a la “realidad degradada” de Bruno Schulz (Drohobycz 1892-1942), cuya influencia, extensiva a generaciones sucesivas a la suya, reivindicó siempre Kantor.

El escritor y dibujante de la generación de entreguerras concibió esta clase de realidad en su colección de relatos *Las tiendas color canela* (1934). A esta serie pertenecerán la clase de objetos que pueblan su escena y su también pintura, el “objeto pobre”, elemento fundacional de lo que Kantor denominó “realidad del más bajo rango” que, según las traducciones, aparece como “realidad de último rango” o “realidad de ínfimo rango”.

Los objetos de dicha realidad coinciden con Duchamp en que pueden encuadrarse bajo la noción de *objet trouvé*, y con Schulz en la ausencia de neutralidad al encontrarlos entre lo caduco, lo que ya no “funciona” en la cadena del consumo y es rescatado del cubo de la basura. Su exclusión de lo cotidiano había convertido al objeto de la realidad cotidiana en un objeto poético.

En el tercer capítulo se aborda el ajuste de cuentas con el efecto ilusorio de la representación teatral, que los constructivistas destruyeran “sin disimulo y con radicalidad”, dejando al descubierto “un burdo vacío”¹⁶, el de la parte de atrás del escenario, donde se esconde la maquinaria. Sin embargo, antes de barrer la ilusión

¹⁶ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 164.

fastuosa del teatro tradicional, Kantor la sustituyó por la ilusión ingenua y pobre de la “barraca de feria”, asentada en la realidad de la plaza pública.

Esta se convirtió en una referencia permanente a través de los períodos que atravesó su actividad teatral desde el Teatro Clandestino (1942-1945), a las que Kantor apodó Teatro Informal (1955-1952), Teatro Cero (1956-1961), Teatro Imposible (1970-1975), y, finalmente, Teatro de la Muerte (1975-1990).

Dichas etapas constituyeron otros tantos combates con la ilusión teatral, a la que Kantor enfrentó, como referente, la ilusión “vital” de la “barraca de feria”.

La deriva de la ilusión teatral representa, además, un prototipo de las metamorfosis y las “traiciones” a que sometió sus ideas, pinturas, personajes y objetos a lo largo de su vida artística. Nunca renunció a una cierta clase de ilusión en su teatro, y por ello se ha dedicado un espacio considerable a los conceptos y acciones artísticas que la articularon. Nunca ignoró su peso y su vigencia en la cultura presente, hasta el punto de confesar que, en algunos momentos, había cedido al encanto de alguna clase de ilusión, si bien con la conciencia de que lo estaba haciendo¹⁷, según lo documentan los numerosos textos que Kantor le dedicó, los cuales denotan, al mismo tiempo, el estado de perpetua tensión entre ambas categorías, realidad e ilusión, como principio que abarcará toda la vida creativa del artista.

Tras haber acotado el estudio de estos conceptos en la primera parte, analizando el “por qué” de algunas de las elecciones de Kantor que vertebrarán su teatro, en la segunda parte se procederá a abordar el “cómo”, intentando responder a la pregunta de “cómo” se hizo posible esta clase de reinención teatral llevada a cabo por el artista polaco. Se compone de tres capítulos; el segundo de mucha mayor extensión ya que analiza cada una de las categorías de objetos de la escena kantoriana.

El primero está dedicado a la formación del espacio el cual, junto con la materia, constituye el lugar de concreción de su obra artística total. Kantor concebía el espacio teatral como un pintor el de un cuadro, atendiendo a la interacción de sus elementos, sin parar mientes en su jerarquía -figura, fondo, objetos-, y regido por el contraste y las tensiones propias de un campo magnético.

¹⁷ “El teatro no tiene que dar la ilusión de la realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. (...) La finalidad no es crear en el escenario una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala. (...) Hay que crear la ilusión de que el desarrollo de los acontecimientos es espontáneo e imprevisible”. KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 17-18.

El espacio era, para el artista, la materia primera, “una especie de UR-MATERIA que se moldea sola y que alberga/ todas las variantes de la vida posibles e inagotables”¹⁸. Así, el espacio artístico adquiriría el mismo valor que el espacio cósmico, en el cual el artista creador actuaba como un Demiurgo, como un Primer Motor de categoría humana.

Así, dos procedimientos dan lugar a la construcción de dicho espacio, de los que se da cuenta en sendos apartados. El primero se refiere a los tipos de movimiento que lo generan. El segundo, al origen visual -fotografías, pinturas- de gran parte de las secuencias de sus espectáculos.

El segundo capítulo de esta parte está dedicado a las “variantes de la vida” que integran, según noción foucaultiana, un “sistema”, compuesto a su vez de “series”¹⁹.

La pertenencia a un “sistema” establece un “tipo de separación” entre los objetos, que se han agrupado en “series”: iconográficos, autónomos, máquinas, “bio-objetos”, embalajes y textuales. Dicha consideración responde a que el artista construye series con elementos heterogéneos, que no forman parte de una en concreto pero estructuran la realidad escénica en base a esa heterogeneidad, en la cual cada uno de ellos preserva su autonomía.

En cuanto al tercer capítulo, correspondiente a los objetos antropomorfos, se ha incluido en dicha categoría a los actores, los maniqués y al propio artista en sus personajes de director y de actor. En el sistema kantoriano la categoría objetual no representaba una merma de dignidad sino, simplemente, la posibilidad de que el objeto se constituyera como tal en el campo del arte.

A diferencia del orden jerárquico normativo en la escena tradicional (o en la realidad vital), ocupada por actores o simple *atrezzo*, la escena kantoriana se regía por la convención de que personajes y objetos formaban series de un mismo sistema, el de los objetos teatrales. Por esta razón, serán analizados según los criterios de emergencia y metamorfosis por las que han transitado durante sus desplazamientos de un espectáculo a otro.

¹⁸ KANTOR: “Lección tercera”, *Lecciones milanesas* en op. cit., p. 227. Se ha respetado la grafía original del concepto, como se había señalado anteriormente, criterio que se ha seguido en toda la investigación.

¹⁹ FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. 1980. Tusquets. Barcelona, p. 12.

Michel Foucault estableció un conjunto de posibilidades para la emergencia de un discurso sobre determinados objetos. En este punto es necesario subrayar, previamente, que seguimos al filósofo en lo que considera “discurso”: aquello por lo que “se lucha”, “el poder de que uno quisiera adueñarse”²⁰.

En este caso, aquello por lo que “luchó” Kantor fue la conquista de un lenguaje escénico propio y autónomo, y el poder que deseaba sobre él era alcanzar la capacidad de convertirlo en un instrumento eminentemente poético que diera cuenta de su imaginación y sus pensamientos.

En el caso de la autora de esta tesis, que forma parte no poco importante de los objetivos, la “lucha” se refiere a alcanzar la suficiencia necesaria para dar cuenta, en un discurso lineal y sucesivo, de una realidad artística ajena y una experiencia propia que pertenecen al orden teatral, que es polifacético y simultáneo.

La aparición en la superficie y la visibilización de un discurso sobre determinados objetos responde, según Foucault, a “procesos económicos y sociales”, a “sistemas de normas” y a “técnicas”. Aconseja tratarlos -y así se han considerado a los objetos analizados- como “acontecimientos”²¹ que producen sus efectos en el campo correspondiente -la realidad social, el cuadro, la escena- en virtud de la relación de coexistencia, intersección y acumulación que se observa entre ellos.

El discurso kantoriano ocupa un espacio - el del teatro, la pintura, la reflexión teórica- que conforma los signos y otorga significaciones del mismo modo como el teatral lo hace con todos sus elementos. Por esa razón el espacio -teatral y pictórico- kantoriano se convirtió en el centro de nuestra investigación, en tanto lugar donde se modelan los signos y se otorgan las significaciones de un discurso generado en una cultura y recreado por uno de sus individuos -nunca un término fue más adecuado al sujeto al que se le atribuye-, el artista enfrentado, por lo general, al conjunto de la comunidad, la cual participó en su génesis de un modo transversal.

2. Metodología

²⁰ FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*. Siglo XXI. México, p.27.

²¹ FOUCAULT: Op. cit., pp. 47- 74-75.

En atención al objetivo fundamental de la investigación, centrado en la potencia creadora del espacio escénico de Tadeusz Kantor, se hacía necesario recurrir a un marco teórico que diera cuenta de su construcción material y semántica. El instrumento metodológico debía ser lo suficientemente flexible como para intervenir en el universo kantoriano, eminentemente contaminado, en el cual los límites entre sistemas culturales, formatos y lenguajes son imprecisos.

Mediante su concurso, había que ser capaz de vencer la tendencia homogeneizante que consiste en expulsar lo difícilmente explicable, como ciertas experiencias extremas del arte del siglo XX : Antonin Artaud gritando “caca” por la radio, John Cage destruyendo un piano, las cirugías estéticas de Orlan como *performances*, la aplicación de prótesis corporales de Stelarc, o cuando Carmelo Bene, invitado de honor a la Bienal de Venecia, impidió que el público entrara a la sala donde se realizaba la pieza anunciada, inventando así el “teatro de la no representación”²², de una manera hartamente fácil y efectista si se compara con el compromiso anti representativo que el artista polaco sostuvo en la práctica durante toda su vida.

La semiología o semiótica²³ proporcionaba dicha posibilidad, atendiendo a que el conjunto de signos icónicos, objetuales, gestuales, verbales y paraverbales que integraban tal espacio planteaba como exigencia fundamental la de “establecer modalidades de interacción” entre los diferentes códigos²⁴. Esta disciplina dio acceso a un lenguaje que permitió la lectura escénica, ya que la peculiaridad del espacio teatral consiste en su propiedad de semantizar a todos sus objetos, con indiferencia a su naturaleza, los cuales se constituyen en signos desde el momento en que acceden a él.

²² GROUPE 3H: *Hétérologies. Pour une de-naturalisation de la critique littéraire et artistique*. 2006. Presses Universitaires de Perpignan, p. 21.

²³ No nos detendremos aquí a establecer las distinciones entre semiología y semiótica, ya que los lingüistas les atribuyen extensiones semejantes, siendo semiótica preferido en las áreas anglosajona y rusa (MARCHESE, Ángelo y FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana del italiano de Joaquín Forradellas. 1986. Ariel. Barcelona, p. 367), si bien existen algunas diferencias pues la semiología se refiere a un sistema de signos referidos en especial a la lengua por Saussure, en tanto que su aporte a la semiología no lingüística fue limitado. El arte y la literatura llamaron la atención de los primeros semióticos -Jan Murakowsky del Círculo lingüístico de Praga- quienes intentaron definir la especificidad del signo estético fundada en el ícono. En Francia, bajo el impulso de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y Alain Greimas, la semiología se inclinó hacia el estudio de formas sociales que funcionan a la manera de un lenguaje, como los sistemas de parentesco, la moda o los mitos y hacia el lenguaje literario. (DUCROT, Oswald/ TODOROV, Tzvetan: *Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langage*. 1972. Éditions du Seuil. Paris, pp.113-119.). Ambas fuentes se refieren indistintamente a semiología o semiótica como la ciencia de los signos.

²⁴ RUFFINI, E.: *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, en BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática* (2ª. edición corregida y ampliada). 1997. Arco Libros S.L. Madrid, p. 299.

Este efecto actúa dentro de sus propios límites espaciales y los de cada espectáculo, por lo que son considerados “signos circunstanciales”. Sin embargo, en el caso particular de los espectáculos de Kantor muchos de ellos permanecen semantizados parcialmente de un espectáculo a otro, lo que impide clasificarlos como “signos estables” dentro de la teoría general que propone Carmen Bobes Naves en su *Semiología de la obra dramática*, quien se refiere siempre al drama tradicional.

En cuanto al valor paradigmático de los signos, si bien los trece códigos dramáticos de Tadeusz Kozwan o el inventario que conforma el texto dramático de Bobes Naves²⁵ subyacen en el análisis del espacio kantoriano, lo hacen en la medida en que pueda admitir tal codificación un lenguaje teatral que desafía, precisamente, el concepto de lo dramático y toda gramática que no sea la inherente a su propia estructura.

Kozwan recordaba que una de las primeras tentativas de examinar el arte desde la perspectiva semiótica corresponde a una comunicación que Jan Mukarovsky presentó en el VIII Congreso Internacional de Filosofía (Praga, 1934) en la cual definía a la obra de arte como “un signo” que era, simultáneamente, “signo, estructura y valor”, razón por la cual la semiótica era capaz de dar cuenta de su especificidad, aunque no propuso ningún método de análisis para el dominio del arte.

Diez años más tarde, Eric Buysens parece confirmar el carácter ambiguo que se desprende de las consideraciones de Murakovsky, al afirmar que “el arte es poco sémico”, en tanto su naturaleza lo conduce a subrayar los elementos que producen emoción y, en ese sentido, es antes el testimonio de un proceso psicológico que la concreción de un acto sémico, por lo que incluye al arte, junto con la publicidad, la cortesía, la gesticulación y las señales, entre los actos asistemáticos.

Y, continúa Kozwan, a pesar de que en décadas posteriores las corrientes semiológicas -Roman Jakobson, Roland Barthes- tendieron a considerar al arte como un hecho semiológico, la teoría del signo no fue aplicada sistemáticamente a ningún dominio del arte, salvo al cine. En cuanto al teatro, a pesar de que “en una representación teatral todo se convierte en signo”, nunca se manifiesta en estado puro, como se desprende del estudio de los espectáculos de Kantor.

Esta clase de circunstancias han abonado la decisión de adoptar antes la actitud semiológica en el método de lectura que la codificación -siempre incompleta cuando se

²⁵ BOBES NAVES: *Semiología de la obra dramática*, pp. 156-157-158.

trata de una obra de arte- que propone ese discurso. “Abordar el método por su resultado” , por su realidad existente, como propone Kozwan²⁶.

La realidad existente en el corpus creativo de Kantor es tan compleja como la propia realidad. Es preciso abordarla metodológicamente desde tres dominios: el teatro, la pintura y la reflexión teórica. La escritura lineal no denota la relación triangular, de límites permeables y en perpetuo movimiento que las ensambla. Unas no se entienden sin las otras y todas convergen desde sus recursos particulares para ensanchar las fronteras creativas del artista y del arte en general.

De acuerdo a esta premisa, se ha recurrido a las grabaciones de ensayos y espectáculos, a su obra pictórica y a su reflexión teórica traducida del polaco al castellano, francés, italiano, inglés y catalán. A las primeras, como ya se ha dicho, se ha tenido un acceso presencial, apoyada nuestra memoria por las grabaciones existentes en el Centro de Documentación de la Obra de Tadeusz Kantor (Osrodek Kodumentacju Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA), la Cricoteka de Cracovia, y por los documentales que se han dedicado a su persona y a su obra.

Somos conscientes que, respecto de los escritos, partituras escénicas y manifiestos que componen el corpus teórico del artista, el acceso ha quedado limitado a las traducciones existentes en las mencionadas lenguas debido a nuestra gran insuficiencia en el conocimiento de la lengua polaca.

La fragmentación y la mediación han caracterizado nuestra relación con los textos escritos, aunque no con los espectaculares o los pictóricos, por lo que esta investigación se llevó adelante en la esperanza de que pudieran compensar las carencias idiomáticas, relativizadas no muy a menudo por traductores orales de buena voluntad.

Esta circunstancia, que podría haber resultado desalentadora en un enfoque más purista, cristalizó en la decisión sobrevenida de facilitar el acceso a una ingente bibliografía - que no existe en castellano- a quien pudiera interesar el trabajo del artista polaco y no dominara algunos de estos idiomas. Por esta razón hemos traducido todas las citas en las lenguas consignadas más arriba, cada vez que se acudía a ellas, salvo las que

²⁶ KOZWAN, Tadeusz: *El signo en el teatro*, en *Teoría del teatro*. 1997. Arco Libros. Madrid, pp. 123-128.

pertenecen a ediciones ya vertidas al castellano, cuya mención de autor figura en la bibliografía.

Una parte de esta investigación se realizó en Cracovia, tanto en la Cricoteka, como en la sala que el Museo Nacional de Cracovia (Muzeum Narodowe w Krakowie) consagró a su trabajo pictórico; la que guarda la Galería Starmach, con veintiséis obras del artista que abarcan desde la década de los cuarenta hasta mediados de los setenta, exhibidas en el año 2009 en el mismo museo. Algunos embalajes, que forman parte de la colección del crítico de arte y colaborador del Teatro Cricot 2, Mieczyslaw Porebski, se exhiben - en diálogo con obras de otros artista contemporáneos- en la reconstrucción de su biblioteca, en el nuevo equipamiento del Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia (MOCAK)²⁷.

En ese museo se investigó también parte de la historia política y cultural de Polonia, desde los últimos levantamientos nacionalistas y el romanticismo del siglo XIX, cuya impronta en la mentalidad de gran parte de la población permanece, aún hoy, de forma muy acentuada.

La documentación iconográfica constituye un apartado de gran peso en la investigación, en tanto la labor pictórica y gráfica del artista ha sido continuada y, en consecuencia, muy numerosa. A ello deben sumarse las fotografías de sus ensayos y espectáculos, además de las personales y las filmaciones.

Dicho material puede clasificarse en cuatro series: la primera está compuesta por sus pinturas “autónomas” del hecho teatral, los embalajes y sus instalaciones; la segunda por los dibujos preparatorios de sus espectáculos; la tercera por los dibujos autónomos y los realizados en los carnets de viaje, a modo de instantáneas; y la cuarta, por las fotografías de los espectáculos que ilustran las características del espacio teatral, tomadas y catalogadas por la Cricoteka o las que se hicieron durante los ensayos. De entre ellas, hemos prestado especial importancia a la serie que agrupa las fotografías familiares del artista y algunas de su pueblo natal recopiladas por Józef Chrobak, *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor* (2005), cuyas imágenes dejaron su impronta en las puestas escénicas.

²⁷ La sigla corresponde a la versión inglesa del nombre: Museum of Contemporary Art. Krakow.

Se detallan a continuación algunos textos que proporcionaron la base de la investigación cuyas referencias se encuentran en el corpus de la tesis y la bibliografía final. Hemos pensado “con” estos textos la parte conceptual y la construcción de la escena kantoriana, así como sus relaciones con sus pinturas, ya que el artista a menudo pensaba o resolvía problemas que le planteaba la pintura en el teatro, razón por la cual se le ha prestado especial atención.

Además de las que se conservan en el Museo Nacional de Cracovia, la biblioteca del crítico Porebski y la Cricoteka, pueden verse reproducciones acompañadas por textos teóricos de Kantor en un volumen organizado por él en forma de “comentario íntimo”: *La mia opera, il mio viaggio* (1991). Otro del mismo tenor, *Metamorphoses* (1982) presenta, además de textos, dibujos y pinturas, embalajes y fotografías de *happenings* y cricotages con un criterio cronológico que denota la complementariedad del teatro y la pintura, en un dilatado lapso de tiempo que transcurre entre las primeras escenografías y objetos para *El retorno de Ulises* hasta el *Autorretrato de mi madre*, de 1976.

El volumen que Lech Stangret, actor del Teatro Cricot 2 e historiador del arte, dedicó a sus pinturas y embalajes -*Tadeusz Kantor. Malarski ambalaz totalnego dzieła* (2006)- constituyó otra fuente de conocimientos para este aspecto de su creación, así como los publicados en los catálogos de exposiciones realizadas en España, y en otros países de Europa. Por otra parte, los estudios realizados por Denis Bablet y otros investigadores, reunidos en los dos volúmenes de *Les voies de la création théâtrale* (2000 y 2005) a él dedicados, contienen dibujos de escena de cada uno de los espectáculos en blanco y negro. Además, estos textos abundan en material fotográfico de los espectáculos, complementado por las exposiciones dedicadas a algunos de ellos, como *El Gran Embalaje de finales del Siglo XX* (1984) llevada a cabo en el marco del Festival Internacional de Santander, en la que se intentaba una reconstrucción del embalaje de *No volveré jamás*; o las que acompañaron a la realizada en la Cricoteka en el verano de 2013 dedicada al cricotage: *¿Dónde están las nieves de antaño?* (1972).

El material iconográfico fue incorporándose a nuestro estudio en la medida en que podían establecerse asociaciones genéticas o de otra índole, que fueran representativas de los procesos de creación paralelos en la pintura y en la elaboración, siempre dilatada en el tiempo, de sus espectáculos. Por esta razón, el criterio cronológico de una posible

clasificación no era pertinente y, en atención a la gran diversidad de formatos, procedencias y autorías, se optó por la confección de un anexo iconográfico organizado según el orden de aparición de las imágenes en cada uno de los capítulos, señalados además por el número de nota al pie, a fin de facilitar la consulta.

Algunos textos fundamentales dieron cauce al recorrido de esta tesis y ayudaron a pensarla. A los de orientación semiológica ya mencionados, es preciso incluir los artículos de Iuri Lotman “Semiótica de la escena” (1980), “Los muñecos en el sistema de la cultura” (1978) recopilados en el tercer volumen de *La semiosfera* (1996); la *Semantique de l’objet* de Roland Barthes, y *El sistema de los objetos* (1969) de Jean Baudrillard.

Los aspectos teóricos de la primera parte se desarrollan desde la lectura de obras canónicas de Michel Foucault: *La arqueología del saber* (1969), *Las palabras y las cosas* (1966), *El orden del discurso* (1970), *Un diálogo sobre el poder* (1972-1977) y *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte* (1973)

De Sören Kierkegaard, *La repetición, Un ensayo de Psicología experimental* (1843); de Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (1968) y *Mil mesetas. Capitalismo esquizofrenia* (1980), contribuyeron a elaborar el concepto de repetición de la primera parte, en el cual se inscribe la obra kantoriana.

Otro texto imprescindible, que vertebra el capítulo sobre la representación es *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (2009) de Víctor Stoichita, así como prestaron marco conceptual e histórico *El arte moderno* (1988) de Giulio Carlo Argan y los *Manifiestos de las Vanguardias europeas (1909-1945)*, de Xesús González Gómez (2003).

En cuanto a la noción de “cuerpo sin órganos”, tratada en el tercer capítulo de la segunda parte, debemos acreditar la deuda principal con los textos de Antonin Artaud *Le théâtre et son double* (1938), *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) y *Le théâtre de la cruauté* (1938) -junto a los mencionados de Deleuze-, en especial respecto de la teoría de los maniqués y, de un modo sesgado, también respecto a los objetos en general, en tanto la “organización” se refiere a los aspectos racionales y utilitarios a los cuales escapan unos y otros. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia* (1967) de Jacques Derrida completarán el corpus bibliográfico de este tema.

La perspectiva psicoanalítica, entendida como una herramienta de análisis textual, parte de dos estudios de Sigmund Freud: *Lo siniestro* (1919) y su análisis del relato de E.T.A. Hoffmann *El hombre de la arena*, respecto del efecto de los maniqués y el motivo de la muerte. En tanto que *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) de Jacques Lacan, así como *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1949) y *Le moi* (1954-55) fundamentan, en parte, el problema de la identidad en la obra de Tadeusz Kantor, a cuyo análisis se suma la perspectiva literaria de Paul de Man en su artículo “La autobiografía como desfiguración” (*Suplementos Anthropos n° 299*, y de Nora Catelli, *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico* (2006).

El giro autobiográfico que Kantor imprimirá a sus espectáculos y pinturas a partir de 1980, tratado en el último capítulo de esta investigación, hacía necesario un excursus por un género que pretende exponer lo íntimo y lo privado en la plaza pública y que, en el caso del artista polaco, tal peligro ejercicio forma parte del ensayo y aventura a los que sometió toda su obra. Kantor interna en ese espacio desconocido que es su propio yo cuando se coloca en la posición reflexiva de hacer de la escena el lugar de la memoria, la de su historia familiar y la de la Historia, cuyo discurso es, probablemente, más deudor de la imaginación que del recuerdo.

Dos textos de Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal* (1979) y *Teoría y estética de la novela* (1957), nos permitieron establecer algunos conceptos respecto de la estructura de la obra kantoriana. De Walter Benjamin hemos consultado y citado *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1940) y *Paris, capitale du XIXème. siècle. Le livre des passages* (1927-1940), con relación a la producción de los objetos y la noción de “artista-vagabundo”.

Un texto clásico, *El espejo y la lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica* (1953) de M. H. Abrams cumplió un papel semejante en el tratamiento de las teorías miméticas de la primera parte, así como situar las teorías del romanticismo polaco en el contexto europeo.

Una obra literaria, los relatos de Bruno Schulz, contenidos en los volúmenes *Las tiendas color canela* (1934) y *Sanatorio bajo la clepsidra* (1937) -sobre cuyos textos sobre la realidad degradada y el maniquí Kantor construyó la “realidad de último rango”

y el “objeto pobre”-, constituyen el fundamento del segundo capítulo de la primera parte, dedicado al criterio de realidad de Tadeusz Kantor y a los puntos de confluencia y divergencia respecto de su fuente.

Asimismo, el capítulo sobre los maniqués de en la segunda parte, es deudor de los tres relatos en los que Bruno Schulz enuncia su teoría, recogidos en *Las tiendas color canela: Los maniqués, Tratado de maniqués o el segundo libro del Génesis y Tratado de maniqués (continuación)*. También se ha acudido a una crítica literaria del autor, *Florecen las acacias*²⁸, referida a una novela de Debora Vogel del mismo nombre y recogida en los *Ensayos críticos* (2000). En ella se pueden rastrear algunos de los motivos que interesaban al propio Schulz (y a Kantor), como son la indiferencia a la construcción psicológica y la narración de sus estados de ánimo ya que no hay personajes individuales sino “un gentío anónimo de maniqués, bustos de peluquería, paseantes con sombreros hongos, manicuras y camareros, perdidos y enredados en el mecanismo de la ciudad, en sus andanzas por la calle, figuras sin rostro ni individualidad”, en una “visión constructivista”²⁹ originada en las artes plásticas.

La Cricoteka constituye el reservorio más completo de sus producciones, objetos, trajes, dibujos, carnets de notas y grabaciones de ensayos y espectáculos, lugar del cual procede la mayor parte de la documentación utilizada que hemos considerado como fuente primarias.

El acceso a este archivo estuvo bastante limitado durante el proceso de investigación debido a que el material se hallaba embalado en diferentes depósitos, a la espera de que finalizara la construcción del nuevo edificio de la Cricoteka³⁰ y solo se exhibían durante algunas exposiciones temporales. Tampoco existían ya los exiguos e incómodos espacios de visionado habilitados originariamente en la Galería Krzystofory, una de las sedes de la Cricoteka, donde hemos podido ver, años atrás, filmaciones de ensayos y pruebas que no han sido publicadas hasta el momento.

A fin de completar el conocimiento de lo que, en las sucesivas visitas realizadas a Cracovia no estaban expuestos, hemos recurrido al catálogo de objetos escénicos y maniqués de sus espectáculos recogidos en *Tadeusz Kantor. Ojiekty/Przedmioty. Zbiory cricoteki* (2007) citado en el texto de la investigación de forma abreviada como

²⁸ SCHULZ, Bruno: *Florecen las acacias*, en *Ensayos críticos*. 2004. Maldororor, Madrid, p. 20-23.

²⁹ SCHULZ: *Ensayos críticos*, p. 21.

³⁰ Inaugurado el 12 de setiembre de 2014.

“Catálogo Cricoteka” y ha constituido la fuente iconográfica principal de la segunda parte de la investigación.

Esta se apoya, asimismo, en los catálogos de las muestras dedicadas al artista los cuales se consideraron, en parte, fuentes primarias y objeto de cita ya que, independientemente de los estudios de diversos autores y del criterio comisarial en la selección de objetos y pinturas, contienen numerosos documentos, gráficos y escritos, algunos de los cuales no se hallan en otras recopilaciones.

Además de los mencionados, muchos museos de Polonia guardan sus obras plásticas, entre otros, el Muzeum Narodowe (Museo Nacional) de Varsovia, el Muzeum Sztubi (Museo Pedagógico) de Lodz y el de Wroclaw, pero también en otros se hallan en distintas colecciones de Europa y América. El Museo Nacional de Cracovia le dedica una sala monográfica a sus pinturas, en la que también se proyecta una grabación de *El retorno de Ulises*, pero es la Cricoteka donde se halla la mayor colección de dibujos escénicos, textos teóricos, manifiestos, discursos, partituras de los espectáculos, carteles, grabaciones de los ensayos y espectáculos; los objetos teatrales y los trajes.

Los escritos teóricos, las partituras escénicas, los carnets de notas y los manifiestos; seminarios y entrevistas en sus traducciones al castellano, italiano, francés e inglés, conforman el corpus de las fuentes primarias bibliográficas citadas y consultadas en esta investigación.

Algunos de los textos, considerados fundamentales para la comprensión de su teatro, contaron con varias ediciones y traducciones al castellano bajo la denominación de “teatro de la muerte”, si bien difieren en la selección que sus editores-traductores han realizado, como la edición argentina de La Flor de 2004, según *Le Théâtre de la mort* que Denis Bablet realizó en 1977, o la española de Alba Editorial de 2010, según la selección y traducción de Katarzyna Olsewska Sonnenberg y que coincide con la argentina en algunos textos.

A pesar de que carecía de inclinaciones pedagógicas -afirmaba que la experiencia de la creación no era transmisible³¹- Tadeusz Kantor accedió a dictar seminarios, dos de los

³¹ KANTOR, Tadeusz: en VVAA. *Kantor. Wielopole-Wielopole. Dossier* (a cura de Józef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valorani, Natalia Zarzecka). 2006. Germese Editore. Roma, p. 21.

cuales, el de Milán y el de Avignon, fueron publicados en sendos libros: del primero se ha citado en la traducción francesa, *Leçons de Milan* (1990) de la que existe traducción castellana en la selección de ensayos de Alba Editorial. *Ô douce nuit. Les classes d'Avignon* (1991) se consultaron en su edición francesa. En dichos seminarios el artista expone los fundamentos de su arte a los participantes cuyos principios seleccionó el autor de otros anteriores y que pueden consultarse en las numerosas entrevistas fueron entrevistas, algunas en formato libro, como *Kantor au présent* (2000) de Guy Scarpetta, que fue de gran utilidad en la investigación por la amplitud y centralidad de los temas que aborda.

Kantor seleccionó algunos textos teóricos de varias épocas para fundamentar el trabajo de los seminarios, práctica que puede ser considerada como un paradigma en miniatura de las formas habituales de creación con la compañía del Teatro Cricot 2, muchos de cuyos ensayos solían comenzar con una lectura a fin de que los actores pudieran comprender mejor el carácter de las secuencias que se iban a trabajar ese día.

En el otro extremo, en cuanto a dimensión temporal y alcances, se halla la experiencia real recogida en el conjunto de textos preparado por Józef Chrobak, Silvia Parlagreco, Valerio Valorini y Natalia Zarzecka y publicado bajo el título de *Wielopole, Wielopole. Dossier* (2006).

El volumen refiere al montaje del espectáculo del mismo nombre que Kantor preparó entre enero y junio de 1980 en la iglesia desafectada de Santa María, en Florencia. De las tres partes en que los editores han estructurado el volumen, el diario de los ensayos llevado por Luisa Passega, que estaba preparando sus tesis doctoral, nos ha resultado tan esclarecedor como el registro de las cámaras respecto de los métodos de trabajo del artista, ya que el ojo y la intención humana prestaron a la observación una dimensión que a aquella le faltaba y, por añadidura, la autora ilustra con sus propios dibujos, de ser necesarios, como los esquemas de movimiento de los actores o la disposición inicial de los objetos en la escena.

Gracias a los minuciosos registros del diario de Luisa Passega contamos con una cronología y una crónica completo de la marcha de los ensayos de ese espectáculo, cuyo mayor valor reside en que da cuenta de la formación del texto, ya que *Wielopole, Wielopole* (1980) es el primer espectáculo en el que Kantor no acude a una pieza ya escrita. También documenta en un apéndice, un esquema diario de las secuencias que fueron ensayadas, siempre de forma discontinua, durante los meses que duró la

preparación y que constituyen un valioso testimonio de la forma particular en que el director organizaba el trabajo escénico y en el cual no se consigna ningún ensayo del espectáculo entero, procedimiento que sería su habitual forma de trabajo con los actores.

Desde la perspectiva autoral, las partituras escénicas son las fuentes primarias escritas y dibujadas por Kantor que permiten acceder al proceso de creación de un espectáculo. *La classe morta de Tadeusz Kantor*, edición a cargo de Luigi Marinelli y Silvia Parlagreco, publicada en 2003, se ha citado profusamente como paradigma de este trabajo. Contiene las reflexiones teóricas de Kantor, sus dudas y cuestionamientos acerca de la resolución de ciertas secuencias y la articulación de estas entre sí y con el drama *Tumor cerebral* de Stanislas Ignacy Witkiewicz (Witkacy) en el que se apoyaba.

Otro texto consultado que va en el mismo sentido, *L'illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor* (2002), es el diario de un actor, Luigi Arpini, que formó parte del Teatro Cricot2 en los últimos diez años de la vida del artista y que constituye una valiosa –aunque necesariamente subjetiva– fuente de información acerca de las relaciones entre Kantor y sus actores. Arpini no pertenecía al núcleo inicial de la compañía, circunstancia que aportó otra perspectiva a la de uno del diario de Waclaw Janicki, uno de los más antiguos miembros de la compañía, cuyos extractos fueron publicados en “Journal of Dramatic Theory and Criticism” en 1995.

El punto de vista actoral quedó completado con *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor* (El actor en el teatro de Tadeusz Kantor) publicada en 1991 en “Buffoneries” n° 26-27, un conjunto de entrevistas que su autora, Aldona Skiba-Lickel, actriz y directora teatral, realizó a la mayor parte de los componentes del Teatro Cricot 2 antes y después de la muerte del artista. El contenido de cada una difiere solamente en las circunstancias de la conversación, pero el núcleo de preguntas que su autora dirigió a todos los integrantes de la compañía era el mismo y giraba, junto a otros temas, en torno a la difundida percepción de que el actor kantoriano era un objeto manipulado -y hasta maltratado- por el director, simplificación que fue desmentida, matizada y explicada por ellos y por el propio Kantor al serle formulada. La entrevistadora era la de una actriz todos los entrevistados, ya que la perspectiva de Skiba-Lickel era la de una actriz profesional, ajena a los métodos de trabajo del director polaco, lo que ocasionó algunos choques conceptuales en la conversación que mantuvo con él.

Hemos considerado oportuno incluir entre las fuentes secundarias los documentales de sus espectáculos, entendiendo que representan la visión de sus respectivos directores: *El retorno de Odiseo* (1959-1984), *La clase muerta*, grabación directa en la Galería Krzystofory (1976) y la versión para la televisión de Andrzej Wajda (1976), quien consideraba que en realidad, había sido el ayudante de dirección de Kantor, no el director. Así y todo, Kantor siempre abjuró de dicha versión.

Las realizadas por Andrzej Sapija y Stanislawa Zajackowski para la televisión polaca en las fechas que se indican³²: *Wielopole, Wielopole* (1980) (1983), *¡Que revienten los artistas!* (1985) (1986), *No volveré jamás* (1985) (1990) y *Hoy es mi aniversario* (1991, póstuma) (1991); dos documentales: *Kantor* (1985) y *Le théâtre de Tadeusz Kantor* (1991), realizado por Denis Bablet, entre otros. así como algunos ensayos (1991)

En cuanto a testimonios fotográficos de sus espectáculos, todos los textos consultados los contienen; sin embargo, es preciso hacer una mención especial a las fotografías de Caroline Rose, publicadas en el opúsculo *Fotografie Caroline Rose / Photographs by Caroline Rose. Era possibile fotografare il teatro di Tadeusz Kantor? / Was it Possible to Photograph Tadeusz Kantor's Theatre?* que funcionan con autonomía, como obras de arte en sí mismas y han sido objeto de exposiciones independientes.

La obra de Kantor ha sido ampliamente estudiada en Polonia y fuera de ella y parte de estos estudios han sido traducidos a otras lenguas, como el francés, el italiano y el inglés, además del castellano, de las que nos hemos servido para efectuar esta investigación y que figuran en el apartado bibliográfico.

Un texto útil para esta investigación ha sido el de Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima* (2010). Emprende un recorrido por los elementos físicos -la “materia- de su lenguaje teatral y conceptuales -el “alma”- que construyen un discurso de “lo dividido” como característica del mismo.

Por su parte, Magda Romanska provee un punto de vista, el del Holocausto, que no ha sido tratado en los estudios dedicados al teatro polaco posterior a la Segunda Guerra mundial y que ella aborda en *The Post- Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*.

³² La fecha en cursiva es la del estreno del espectáculo.

History and Holocaust in "Akropolis" and "Dead Class", una publicación del 2012 en la que rastrea las huellas judías en la obra de ambos artistas.

La edición en dos volúmenes dedicados a Tadeusz Kantor en la colección *Les voies de la création théâtrale*, con textos suyos y de varios especialistas, bajo la dirección de Denis Bablet, nos han proporcionado una amplia visión de la última etapa del artista, que abarca los espectáculos conocidos bajo la especificación de "teatro de la muerte" y "teatro de la memoria" y han sido ampliamente citados.

El primero de estos, de 1983, además de la guía de *Wielopole, Wielopole*, contiene un estudio de *La clase muerta* de Denis Bablet y la "partitura" del espectáculo, con las notas de dirección y los mementos teóricos de Kantor que justifican las secuencias, más un apéndice del mismo cuyo tema es el teatro de la muerte en el cual el artista caracteriza al drama como una ficción del mundo de los muertos y cuyo colofón es otro texto acerca de la "realidad del rango más bajo". Constituyen, con el resto de los textos kantorianos de la partitura, el modelo de reflexión teórico-poética que le era propia. Ambos textos se refieren a dos de sus estrategias antirrepresentativas fundamentales: el recurso a la muerte en tanto irrepresentable y los objetos desechados de la vida útil, ya que ambos rozan el territorio del "más allá".

El segundo volumen fue editado por primera vez en 1993, cuando ya se había producido la muerte del artista. Reúne los estudios dedicados a *¡Que revienten los artistas!*, *No volveré jamás* y *Hoy es mi aniversario* (1990), su espectáculo póstumo, estrenado pocos meses después de la muerte de Kantor en Francia. En esta ocasión los tres primeros contienen la guía de las secuencias y los diálogos y solamente para el último se ha editado la "partitura".

Distintas perspectivas analíticas las prestan la edición de Georges Banu para el Simposio Internacional realizado por la ANFIAC en 1989, : *Kantor, l'artiste à la fin du XX siècle*. Actes Sud. Paris, y la obra colectiva *Kantor, l'artiste à la fin du XX siècle*, que penetra en todos los aspectos de la creación de Tadeusz Kantor y han sido citados en el presente ensayo.

Mencionaremos, por último, un conjunto de estudios que nos han permitido insertar la trayectoria teatral de Tadeusz Kantor en el espacio occidental y en el ámbito polaco. Nos referiremos aquí a los citados que permitieron constituir una estructura histórica y

conceptual, si bien los consultados contribuyeron a darle cuerpo.

De los que abordan el teatro occidental desde un criterio histórico mencionaremos *La drammaturgia da Diderot a Becket* (1995) de Luigi Allegri; *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours* (2010), de Bénédicte Boisson, Alice Folco y Ariane Martínez; *El nuevo teatro. 1947-1970* (1980) de Marco De Marinis y la edición de Umberto Artioli y Fernando Trebbi titulada *Gesto e parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento* (1996).

Entre otros de carácter monográfico figuran *Le Théâtre postdramatique* (2002) de Hans Thies Lehmann y *Drama/Theatre/Performance* (2006), de Simon Schepard y Mick Wallis.

En el ámbito español, se encuentran los insoslayables textos de José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen* (2002) y *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (1999) que dibujan una fundada historia de la crisis del drama burgués y el desarrollo del teatro contemporáneo.

En cuanto al ámbito polaco, la *Historia de las literaturas eslavas* (1997), de varios especialistas coordinados por Fernando Presa González, permitió contar con el marco imprescindible para la comprensión del teatro de esa parte del mundo, al que se agregaron dos monografías: *Le dramaturge Stanislas Wyspianski* de Claude Bacvis, en una edición de 1952, cuyos análisis de las obras y temas más importantes del dramaturgo contribuyeron a paliar el acceso muy restringido a sus traducciones, de las cuales se han consultado la edición inglesa de *The Wedding* (2012) y citado la catalana de *El pulpo*. Parecidas dificultades se hallaron respecto de las piezas de Stanislas Ignacy Wyspianski (Witkacy), el dramaturgo “residente” en la compañía del Teatro Cricot hasta 1975, que pudieron conocerse en su mayor parte de forma fragmentaria.

Era pertinente, también, documentarnos acerca de un aspecto propio del teatro kantoriano, como es su sentido del absurdo y del humor. Para ello nos ha sido útil la consulta de un conjunto de artículos en un volumen coordinado por María Delperrière que trata el tema en el teatro del este europeo: *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, publicado en 2002.

A estas se suman otras dos monografías del poeta polaco Czeslaw Milosz que nos ayudaron a comprender, desde una perspectiva subjetiva y vivencial, la realidad en la que Kantor desarrolló su obra artística. Se trata de *Otra Europa* y *El pensamiento cautivo*, ambos de 1981, editados por Tusquets.

La imprescindible base histórica nos fue proporcionada por dos textos. El primero es de carácter general acerca de la historia de Polonia, de título homónimo, escrito por Jerzy Lukowski y Hubert Zawadzki, publicado por Cambridge University Press en 2001. Una edición española de 2002, de la misma editorial, fue la que hemos consultado para el presente estudio. El otro se refiere al período romántico polaco, también de imprescindible lectura para fundamentar una etapa de la historia del país que marcó su cultura y su imaginario: *Holy Madness. Tomsnyivd, Patriots and Revolutionaries 1776-1871*, de Adam Zamoyski, editado por Phoenix Press de Londres, en 1999 .

En cuanto a los artículos y entrevistas, en la bibliografía consignamos solo parte de lo consultado, ya que la lista completa ocuparía varias páginas.

Finalmente, deseamos consignar que los textos de Kantor están escritos con su particular tipografía y sintaxis, criterio que se ha respetado en las citas de nuestra investigación.

3. Tadeusz Kantor y las condiciones de la creación.

¿Y qué hay de nuevo en política, señor?. Stanislas Wyspianski, *La boda*.

Junto con los elementos teatrales, otra premisa ineludible consistía en profundizar los aspectos histórico sociales que se hallan semantizados en la obra de Tadeusz Kantor y que representan las condiciones previas de su desarrollo como artista.

Dicho conocimiento se impuso como imprescindible al comienzo de esta investigación y exigió que este trabajo abordara constantemente el horizonte cultural e histórico en paralelo al marco conceptual del artista, que se formó en un ámbito disputado por dos tradiciones dominantes en la cultura polaca.

Una de ellas es la tradición romántica, nacionalista y católica, representada por Adam Mickiewicz, Julius Slovacki y el pintor y dramaturgo simbolista Stanislas Wyspianski.

La otra, vanguardista y laica, estaba encabezada por Stanislas Ignacy Witkiewicz y Witold Gombrowicz, quienes constituyeron en torno suyo la vanguardia más radical de la Polonia de entreguerras.

Estos artistas y críticos exhibían sin pudor -en su obra y en su vida- su carácter iconoclasta e irreverente, impugnando de manera grotesca y satírica los temas más

“sagrados” del romanticismo nacionalista, rasgo autoperódico que dominó la escena polaca de entreguerras.

La primera tradición ejercía un influjo secular avalado por su alta calidad artística y su impronta patriótica y sacrificial. Por esta razón, como recuerda Magda Romanska, se hacía “difícil imaginar el teatro y la literatura polaca contemporáneas sin referirse a sus raíces románticas”. Todos los poetas y dramaturgos posteriores a este movimiento fueron deudores, de manera más o menos acentuada de Mickiewicz y Slovacki, con indiferencia a la tradición en la que se adscribían.,

Mickiewicz fundó y constituyó el modelo del drama polaco moderno con su poema escénico *Los antepasados* (1823). Por la vía de las formas irracionales de la alucinación y la intuición construyó la mitología nacional que, nutriéndose de sus raíces precristianas y cristianas, exaltaba el sacrificio personal en aras de la salvación de las almas y de la patria. Imbuído de sentimientos mesiánicos, Mickiewicz equipara la figura de Cristo con la de Polonia, al intentar explicarse el trágico destino de su patria sacudido por los intereses de los grandes imperios, interpretación en la que se reconocieron también otros dramaturgos románticos y posrománticos.

Desde el punto de vista de la estructura dramática, Mickiewicz con *Los antepasados* y Slovacki, con su drama *Kordian* (1834) borraron los límites entre el ritual y el teatro al producir el modelo del “misterio sacro” que ejerció su influencia en el teatro moderno, incluido el de Wyspianski³³. Dicha estructura de origen medieval facilitaba la expresión de conceptos abstractos sin caer en la abstracción y su huella subyace en la estructura de los espectáculos de Kantor al romper con la división tripartita en actos, por una contigüidad -que no continuidad- de secuencias en una construcción abierta y repetitiva.

En cuanto a la herencia ideológica y metafórica de Slovacki, el poeta deja aparte la subordinación a la causa nacional -pero no el mesianismo en su imagen de una Polonia destinada a regenerarse a sí misma y a la totalidad del género humano³⁴.

³³ ROMANSKA, Magda: *The Post- Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in 'Akropolis' and 'Dead Class'* . 2012. Anthem Press London- New York. Delhi, pp. 21-22.

³⁴ “Que no se despierte [la patria] bañada en lágrimas antes del día de la resurrección!// Dame a mí el llanto y el sufrimiento de la vigilia”, es la oración sacrificial de un personaje de *Kordian* en el que se reconoce el pensamiento de Mickiewicz. Pero otro, que expresa el de Slovacki, le responde: “Dame las

Rescata, además, la figura del peregrino en su poema *Himno*, en la que Kantor plasmará la suya del “artista vagabundo”, protagonista de *¡Que revienten los artistas!*, en especial, pero presente en los espectáculos posteriores, convertida en paradigma de dicha condición.

Hay otros rasgos de Slovacki en el teatro de Kantor: la autonomía de las secuencias, la indefinición de sus finales, la presencia de escenas violentas y de tortura y ajusticiamiento (*¡Que revienten los artistas!*, *Hoy es mi aniversario*), además de motivos de la vida real y la biografía (*La clase muerta*; *Wielopole, Wielopole*; *No volveré jamás*).

La rebelión personal que mantuvo Kantor contra las tendencias absolutas, tanto en el campo del arte como en las formas políticas podría remitirse a la memoria de los tres levantamientos (fallidos) del siglo XIX contra los imperios prusiano, ruso y austro húngaro cuyas anexiones territoriales habían hecho desaparecer el estado polaco del mapa europeo, pero también a la tradición heterodoxa alemana y francesa³⁵. Sin embargo, la heterodoxia reconocida explícitamente por el artista fue la de Bruno Schulz quien, en su teoría de los maniqués, sostenía que el espíritu creador del hombre lo igualaba a Dios en su propia esfera, reivindicando así su derecho a una verdadera creación original.

Además de las ineludibles raíces románticas, el teatro de Tadeusz Kantor mantiene relaciones más profundas con la tradición vanguardista finisecular, la cual también cuenta con un heterodoxo, también romántico, como antecedente en su tarea de desacralización histórica. Se trata del dramaturgo Alexandr Fedro, en una práctica teatral emparentada con Goldoni y Molière, que mereció la repulsa sus pares -no así la del público, que llenaba los teatros-, al expresar su escepticismo frente a la política de las insurrecciones y su poco respeto a la tragedia nacional, anunciando así la perspectiva “sacrílega” de la tradición contemporánea -que compartirá Kantor- representada por la Joven Polonia (*Młoda Polska*)³⁶, primer movimiento vanguardista polaco de fines del

cenizas encerradas en la urna de la nación/ de las cenizas resucitaré al pueblo.../ y quitaré la putrefacta mortaja a los caballero despiertos”. Cfr. PRESA GONZÁLEZ, Fernando: *Historia de las literaturas eslavas*. 1997. Cátedra. Madrid, p. 727.

³⁵ PRESA GONZÁLEZ: *Historia de las literaturas eslavas*, p. 739.

³⁶ PRESA GONAZÁLEZ: Op. cit., pp. 773-791.

siglo XIX, equivalente al modernismo del occidente europeo, vigente hasta finales de la Primera Guerra Mundial y en algunos casos, hasta la segunda posguerra.

La Joven Polonia constituyó la reacción anti romántica, anti nacionalista y anti mesiánica que denunciaba la caducidad de esa herencia y el desastre humano, político y económico que había significado para la sociedad polaca el programa ideológico de los levantamientos elaborado por los intelectuales del exilio. De filiación nietszcheana y bergsoniana, la nueva generación elaboró un pensamiento acorde con el pesimismo de Shopenhauer que exaltaba la libertad humana y rechazaba toda determinación impuesta, salvo la educación.

El único absoluto que practicaban los miembros de la Joven Polonia era el culto al arte como valor superior, la herencia más visible y estructurante que recogiera Kantor, con otras notas propias de ese movimiento, como la primacía del inconsciente, la complejidad y apertura de sus referencias -el decadentismo, el simbolismo, el impresionismo y el simbolismo- y el aprecio del individuo por encima de las construcciones sociales.

Como ellos, Kantor despreciaba la mentalidad burguesa y funcionarial, pero será la oposición a la mimesis el rasgo más acusado y permanente que lo asocia a la Joven Polonia, así como a la siguiente generación, la de entreguerras.

El modelo dramaturgico de la Joven Polonia es el de la épica, alejada del tiempo cronológico y de la ilusión representativa. Del conjunto de notas que caracterizan el teatro del artista polaco, el más sorprendente a ojos del público sea, probablemente, la introducción de un “sujeto épico”³⁷ -el propio Kantor- el cual, con su presencia en la escena, remitía al autor reivindicándolo como único creador y dueño del espectáculo y, en consecuencia, quien ostentaba el derecho de manipular el tiempo y el grado de ilusión y eliminar el protagonismo de algunos personajes, trasladando al conjunto el peso de la acción.

³⁷ SZONDI, Peter: *Teoría del drama moderno*, en SARRAZAC, Jean Pierre: *Léxic del drama modern i contemporani*. 2009. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre. Barcelona, p. 64.

El género épico, en manos de esos dramaturgos iconoclastas, no cumplió la función de ensalzar al héroe epónimo sino el de tergiversar su imagen, resquebrajando el modelo impuesto por el teatro patriótico romántico. Por ello, el protagonista de *El retorno de Ulises* de Stanislas Wyspianski, el gran reformador teatral de la Joven Polonia, representa a los señores polacos autores de los levantamientos, cuya vida brillante, violenta y arbitraria hacía un duro contraste con la subyugada miseria de los campesinos, que no esperaban otro comportamiento por parte de ellos.

En la perspectiva de Wyspianski, Ulises había privado del poder a su padre por la violencia y la violencia había regido los actos de su vida y, consecuentemente, Telémaco heredará los valores de su progenitor y matará a palos a un campesino sin que mediara ninguna causa grave. Para volver a Ítaca, Ulises engaña, mata, roba un barco y cuando, finalmente, desea salir de ese círculo de brutalidad y ver una vez más a su patria, vuelve como un mendigo al que nadie reconoce. Se le niega su identidad y se burlan de él hasta que su venganza sobre los pretendientes y la destrucción de su ciudad en venganza por el barco robado lo convencen de que su destino es la violencia y que su destino es acarrear el sufrimiento y la muerte a todo lo que le rodea³⁸.

En su obra más difundida *La boda* -un clásico en la literatura polaca, que Andrzej Wajda llevó también al cine-, el dramaturgo y pintor realiza una sátira de la sociedad de Cracovia durante la última época de la partición, a principios del siglo XX. La idealización de la vida rural, de su cultura ancestral muy ligada aún a tradiciones paganas fue una especie de expiación por parte de los artistas, que los representaron en sus pinturas, los convirtieron en héroes de sus novelas y de sus poemas porque sólo ellos, entre todos los polacos, no habían sido responsables de la partición ni se habían beneficiado de ella -como gran parte de la aristocracia dirigente y de la burguesía que la apoyó - y por ello, estaban convencidos de que toda regeneración del país era imposible sin su concurso.

La inclusión de los campesinos acomodados a través del matrimonio fue una idea poética de cohesión social llevada a la realidad pues la pieza de Wyspianski alude al matrimonio de uno de sus amigos con la hija de un pequeño propietario rural a la que

³⁸ BACVIS, Claude: *Le dramaturge Stanislas Wyspianski*. 1952. Puf. Paris, p.316.

asistió como invitado. La acción teatral se desarrolla durante el transcurso de la fiesta, en una casa de campo que simboliza Boronwice, un pueblito de los alrededores de Cracovia, donde se celebró la boda del amigo, cuyo propietario era el hermano del novio, un pintor de noble nacimiento quien, diez años antes, también se había casado con una campesina.

Esta pieza afectó profundamente a la literatura polaca y, por descontado, al teatro ya que es una de las más interpretadas de todo el repertorio. Mezcla elementos de la realidad a las tradiciones campesinas e incluye a los fantasmas de los antepasados, representantes de la memoria colectiva, poblada de miedo o de culpa.

El drama muestra la coherencia sinestésica entre los lenguajes sonoros y visuales mediante la música popular y los bordados vestidos de las campesinas; las plumas y las capas de la vestimenta de los nobles; los trajes a la moda de las jóvenes de la ciudad. También los fantasmas que desfilan en el segundo acto visten de acuerdo a sus estilos particulares³⁹.

Esta fiesta sensorial propia del modernismo encontraría una visualidad antagónica en la “realidad de último rango” del escenario kantoriano aunque Kantor rescate su atención al conjunto de los signos escénicos en las bodas de sus espectáculos -la de sus padres y la suya propia-, ceremonias que adquieren significaciones, más privadas y desencantadas, en las que está ausente toda alusión mitificadora al folklore o a la vida rural.

Solo el aula de *La clase muerta* podría recordar a la escuela de campo abandonada sobre la cual se construyó el espectáculo y cuya visión disparó la imaginación de Kantor. Además, la boda será un motivo de recurrente pues también aparece en su propuesta de trabajo a los participantes del seminario que dictara en Milán.

En el último acto del drama de Wyspianski los campesinos, armados con sus hoces -tal como aparecen en las pinturas históricas que rinden homenaje al levantamiento de Tadeusz Kociuszko-, se mueven lentos como marionetas, giran al compás de un violín improvisado que los arrastra seductoramente a repetir las luchas pasadas, atrapados en un círculo mágico que no ofrece otra salida que la parálisis.

³⁹ PETERKIEWICZ, Jerzy: *The straw man at the wedding*, en WYSPIANSKI, Stanislaw: *The wedding*. 2012. Oberon books. London, pp.7-13.

Los maniqués de Kantor se mueven de esta manera, así como los personajes retornados de la muerte de sus espectáculos y la presencia del Tío Stas con su falso violín señala las secuencias evocadoras de los momentos familiares, faustos o desgraciados. Tampoco en ese escenario hay salida: todos los personajes, ya muertos, son prisioneros de los círculos cambiantes de la memoria y sometidos a la eternidad del tiempo de la repetición.

Al desmitificar al héroe por excelencia en *El retorno de Ulises* y denunciar la disgregación social fruto de las particiones y del régimen señorial que hacía imposible el proyecto político fundado en un estado nacional en *La boda*, Wyspianski se había enfrentado a la tradición histórica romántica y al mito de la insurrección que condujo a Polonia al desastre y a la parálisis del culto a la muerte⁴⁰. Kantor retomará el gesto antirromántico al montar *El retorno de Ulises* durante la ocupación nazi y encarnar al héroe mítico en un soldado alemán que retornaba del frente, luego de haber participado en las grandes batallas y en el genocidio.

Antes de referirnos a las tendencias que predominaron en la época de entreguerras es preciso hacer mención de un espectáculo parateatral que se impuso en Europa desde fines del siglo XIX y que llegó a Cracovia de la mano de Jan Michalik, quien inauguró un local, bar y restaurante denominado La cueva de Michalik. Allí se representaban sátiras políticas y de costumbres producidas por artistas y literatos, algunos de primera fila, que las escribían y participaban en su puesta en escena. De marcado carácter anti realista se servía de la parodia y el disfraz, manipulaba textos literarios canónicos, bien conocidos por el público y constituía una herramienta crítica de gran difusión por su carácter festivo y desvergonzado que en la década del treinta mantuvo y multiplicó sus efectos. Kantor utilizará dicha maniobra textual en lo que tiene de anti representativa y desacralizadora de la *pièce bien faite* del teatro convencional.

Cuando Polonia recuperó su estatuto político en 1918 como una república parlamentaria, la crisis económica de posguerra hizo presa de la débil estructura democrática y, en 1926, Józef Pilsudski intentó dominarla por medio de un golpe de

estado. Ejercerá su poder en un segundo plano, a cargo del Ministerio de la Guerra, situación que mantuvo al estamento militar en posición de dominio hasta 1939.

El Mariscal Pilsudski fue otro de los héroes nacionales que ganara sus galones y su fama luchando contra el Ejército Rojo y un referente para el nacionalismo polaco, aún en estos días⁴¹. Por ello ocupa un lugar en el panteón de los padres de la patria en la catedral del Wawel. En el imaginario kantoriano, es uno de los personajes muertos, macabra imagen que aparece en *¡Que revienten los artistas!* montado en su caballo-esqueleto rodeado por sus generales que le rinden pleitesía.

La época de entreguerras propició el florecimiento de las primeras vanguardias futuristas y expresionistas, prolongadas en la década de los treinta por las segundas, más cercanas al simbolismo y el romanticismo las cuales no abjuraron, sin embargo, de los principios formalistas de las primeras. Las concepciones escénicas de Witold Gombrowicz representaron una ruptura definitiva con la representación de la realidad mediante la deformación grotesca y rescatando la mezcla de lo fantástico con lo real de los románticos y la generación de Wyspianski.

Deudor de su herencia, Kantor se acercará al tratamiento que dio Gombrowicz a los personajes, sometidos a la forma antes que a la individuación, exentos de todo rasgo psicológico que pudiera servir de vehículo a la identificación.

En líneas generales, el teatro polaco de la época asumirá las reformas que venían afectando al teatro europeo de las décadas anteriores, subrayando la figura del director, responsable de dar forma escénica al texto poético, por encima del dramaturgo. Desde el punto de vista de la teoría, esta circunstancia hará del teatro una serie nueva, abandonando su integración en la historia literaria general, ya que muchas de las piezas representadas en esta época nunca fueron publicadas.

Entre las modalidades teatrales vanguardistas de la década de los veinte que derivaron hacia los treinta en otras más inclinadas hacia lo social, el teatro de Stanislas Ignacy

⁴¹ En una de sus estadias en Cracovia, la autora de esta tesis fue invitada a una reunión con algunas personas, todas mayores de cincuenta años, que acabó con canciones patrióticas y el himno de Pilsudski que suena en *¡Que revienten los artistas!*, mientras corrían lágrimas de emoción por las mejillas de los intérpretes.

Witkiewicz (Witkacy) será considerado la cumbre de la vanguardias nutridas por la teoría de la Forma Pura⁴².

El planteo de que la composición, por sí misma, era capaz de despertar sentimientos metafísicos -para Witkiewicz, el verdadero objeto del arte- atrajo a Kantor, quien en los últimos cuarenta y la década de los cincuenta atravesaba un período formalista y abstracto en su pintura y en sus trabajos escenográficos. Además, la composición garantizaba el sentido de unidad, ya que Kantor consideraba que toda obra de arte debía responder a una idea abstracta⁴³ realizada en sus formas compositivas.

Junto a estos importantes principios estéticos, Kantor compartía con Witkiewicz el temor de que la masificación y lo colectivo acabaran con la espiritualidad y el sentimiento de la trascendencia propios del ser humano. Buena razón para que en los años siguientes, hasta 1975 el artista trabajara exclusivamente con Witkiewicz.

El montaje de *Los zapateros* (1972) -que formaba parte de un conjunto de obras escritas en la década veinte- recoge la metáfora política de su predecesor quien profetizaba un nuevo mundo sometido a dictaduras deshumanizadas y anónimas que trataban a las personas como si fueran autómatas.

Kantor había escenificado antes (1956) otra pieza de la misma década, *El pulpo*, cuyo motivo central denunciaba la situación del artista en una época autocrática, en la cual era muy peligroso ostentar la condición de individuo excepcional. Desde entonces y sin prestar mucha atención a las consecuencias políticas, Kantor pondrá en escena *En la pequeña finca* (1961), otra de las piezas de Witkiewicz sobre cuyo texto realizará, dos años después en Baden Baden *El armario*, una crítica radical al teatro realista que obedecía a la doctrina oficial.

Ese mismo año de 1963 montará *El loco y la monja*, la cual metaforiza al mundo como un manicomio, pero en ella trata los motivos del arte y las pasiones, que serán relevantes en el teatro posterior de Kantor. En esta pieza Witkiewicz ponía en evidencia el retraso de la dramaturgia polaca frente a los cambios advenidos en el siglo XX, y fue esgrimida como arma en su combate con las convenciones teatrales obsoletas.

⁴² El gran artista y pensador polaco, también novelista y notable fotógrafo, es autor de un tratado de estética, *Las formas nuevas en pintura*, donde aboga por la conservación del arte como la única y última manifestación del sentimiento metafísico, perdido en el universo mecanizado de la civilización industrial. Witkiewicz se suicidó cuando el país fue doblemente invadido en 1939. Sus obras completas fueron publicadas en 1957, coincidiendo con el estreno de *Ivonne, princesa de Brogoña* de Grombrowicz. Unas y otra causaron una fuerte impresión en la generación de la segunda posguerra que acusó esas influencias en sus propias creaciones.

⁴³ KANTOR, Tadeusz: *Leçons de Milan*. 1990. Actes Sud, Lecciones 1,2 y 3, pp. 215-231.

La gallina acuática (1968) proporcionará, otra vez, una visión catastrofista de la historia social, frente al obligatorio optimismo del régimen acerca del presente y del futuro. Por el contrario, la pieza trata de una época trágica, desde la última década del siglo XIX hasta la colectivización que el gobierno revolucionario soviético impuso con gran dureza en los años veinte en su campaña contra los kulaks, los pequeños y medianos propietarios rurales⁴⁴.

Al año siguiente de *Los zapateros* Kantor puso en escena *Las hermosas y los adesios* y, finalmente, de *Tumor cervical* en *La clase muerta* (1975), último espectáculo montado sobre una pieza de autor. Se servirá de esta parodia de Witkiewicz al teatro isabelino fragmentando el texto y repitiendo así la manipulación que este hiciera en su momento con el género tradicional, pero dejando establecidas todas las diferencias - analizadas en el capítulo acerca del texto- que lo separaban de su ancestro, habiendo ya madurado el lenguaje teatral que enriquecerá hasta el fin de su vida.

Fiel a su convicción de que una obra de arte debía responder a una sola idea, Kantor mantendrá su lealtad a los textos de Witkiewicz durante veinte años, descartando que el Teatro Cricot 2 se convirtiera en un teatro “de repertorio”, como aquellos para los que había trabajado como escenógrafo y que estaban consagrados a ese objetivo, entre pedagógico y comercial.

Los tres primeros años de la posguerra, la vida artística polaca se movió en el caos y la espontaneidad de la libertad recobrada, con el florecimiento de nuevas ideas que convivían con las de artistas y dramaturgos de la época de entreguerras y aún de la Joven Polonia, que se mantenían en activo. Sin embargo, en 1949, se iniciará una etapa de restricciones de la libertad anterior que culminó con la imposición del realismo socialista, relegando a un nuevo exilio -físico o interior- o a la resistencia a los artistas quienes, como Kantor, no se plegaron a los dictados oficiales.

Los textos mencionados de Czeslaw Milosz, protagonista privilegiado desde la esfera del nuevo régimen, dan cuenta de este proceso del cual el poeta se alejaría en años

⁴⁴ Una novela del escritor checo Jirí Hájček titulada en su traducción al inglés como *Rustic Baroque* (2005) relata la colectivización llevada a cabo entre los pequeños y medianos propietarios del sur de Bohemia en la década de los cincuenta, cuyas consecuencias aún no han sido reparadas, ya que a muchos propietarios -o sus descendientes- nunca se les devolvieron sus propiedades.

posteriores, escogiendo el exilio, antes que la “representación teatral” en que se había convertido la vida cotidiana de los ciudadanos⁴⁵.

Los nuevos cauces de expresión, sin embargo, se esforzaron por bordear las imposiciones oficiales y superar el provincianismo interior, en un esfuerzo por dar al arte la dimensión más universal de las vanguardias de preguerra. Desde la sátira, Slawomir Mrozek desnudó el aspecto absurdo y carnavalesco de la sociedad socialista a través del teatro y de sus viñetas.

Será en este período cuando Kantor comience a explorar sistemáticamente la obra de Witkiewicz, coincidiendo, como ya hemos dicho, con los motivos y preocupaciones del artista abonadas por las circunstancias del nuevo reparto del mundo en el que había quedado atrapada Polonia.

Los sesenta y los setenta fueron en ese país una época de grandes directores teatrales, algo más jóvenes que el propio Kantor; todos ellos de distintas tendencias y con algunos de los cuales el artista compartirá filias y fobias. Con Erwin Axer, de su misma generación, serán los principios formalistas de Wyspianski, pero con Józef Sajna, pintor, escenógrafo y director, coincidirá en la acentuación de la escenografía en detrimento del texto, desplazado como origen de las semantizaciones, y la atención a los objetos fragmentarios y desechados, que acumulaba en la escena.

Konrad Swinarski trató de superar el artificio y la convención escénica en sus puestas en escena de *Los antepasados* de Mickiewicz en 1973 y *Liberación* de Wyspianski (1974), en el Teatro Stary de Cracovia, mientras Kantor preparaba *La clase muerta*, estrenada al año siguiente.

⁴⁵ “Resulta difícil definir el tipo de relación que predomina en el Este entre las personas si no se la califica de representación teatro, con la diferencia de que la representación no se lleva a cabo en un escenario sino en la calle, en la oficina, en la fábrica, en la sala de reunión e incluso en el cuarto donde se vive. (...) Antes de que una palabra salga de la boca deben calcularse las consecuencias. (...) Hasta los gestos, el tono de la voz y la preferencia por ciertos tipos de corbata son interpretados como signos de las tendencias políticas de cada uno. (...) El hecho de representar en la vida diaria difiere de la representación teatral, dado que todo el mundo tiene que representar ante todo el mundo y que todo el mundo tiene plena conciencia de ello. (...) Tras larga familiarización con su papel, un hombre se identifica tanto con él que llega a hacersele imposible diferenciar su verdadero yo del yo que finge, de tal modo que hasta los más íntimos amigos acaban por repetirse uno al otro los *slogans* del Partido. El hecho de identificarse con el papel que se está obligado a representar produce alivio y permite aminorar la vigilancia que uno ejerce sobre sí mismo.” MIŁOSZ, Czesław: *El pensamiento cautivo*. 1981. Tusquets Editores. Barcelona, pp. 85-86.

Lo acercaba a Kantor el esfuerzo por abrir el teatro a la existencia, demostrando así que los límites entre la realidad y el teatro pueden ser muy tenues y permeables, ya que ambos mundos se interpenetran y complementan⁴⁶. Al mismo tiempo, su trabajo en un teatro oficial le imponía restricciones que estaban muy alejadas de la libertad creativa que presidía el trabajo de Kantor que seguía habitando en una tierra de nadie al respecto.

En cuanto a Andrzej Wajda y Jerzy Grotowski, son ampliamente conocidas las discrepancias que mantenía con ellos, tanto artísticas como políticas que a menudo se trasladaban al terreno personal.

Para Wajda el teatro era un complemento de su labor cinematográfica y el tema de sus trabajos en la escena y en el cine giraron en torno a la historia y al destino del individuo, desde una perspectiva representativa, católica y nacionalista, que estaba en las antípodas de la posición de Kantor. Ello podía resultar suficiente para no disimulara su animadversión a este director: “A Wajda, sencillamente lo detesto”, profirió durante una entrevista⁴⁷.

Muy tempranamente, a los 37 años, Grotowski abandonó el teatro. Richard Schechner afirma que no pudo dejarlo porque nunca estuvo en él⁴⁸, sino que lo consideraba un ritual terapéutico del que participaban actores -único elemento imprescindible en la escena- y espectadores, cuyo objetivo era suscitar la catarsis en estos últimos. Para Grotowski el teatro era un acto de amor y debía producir un “encuentro” que trascendiera la esfera del arte, el cual era un vehículo. Y, desde esa perspectiva, consideró que como tal se había mostrado insuficiente; es más: se había constituido en un obstáculo para alcanzar una experiencia espiritual que pertenecía al ámbito de lo sagrado.

Como otros artistas, Grotowski iba sorteando la censura, que se ejercía entonces sobre los textos, no sobre la puesta en escena. En tanto recurría a los mitos y al repertorio del teatro clásico⁴⁹, esta hubiera tenido poco que decir. Grotowski deconstruía los textos y

⁴⁶ INSTITUTO ADAM MICKIEWICZ: *Teatro experimental polaco*. De los materiales del Instituto Adam Mickiewicz". 2002. Versión PDF, p. 2.

⁴⁷ KANTOR: Entrevista en *El diario de Caracas*, en *El teatro de la muerte y otros ensayos*., p. 279.

⁴⁸ SCHECHNER, Richard / WOLFORD, Lisa (ed.) R: *The Grotowski Sourcebook*. 2001. Routledge. New York, p.26.

⁴⁹ Grotowski recurrió a los mitos :*Orfeo* de Cocteau (1959), a textos bíblicos: *Cain*, (1960), a los clásicos polacos: *Los antepasados* de Mickiewicz (1962), *Kordian* de Slovacki (1962) y *Akropolis* de Wyspianski (1962); al teatro isabelino *Dr. Faustus* de Marlowe (1963); *Hamlet* de Shakespeare (1963) y del Siglo de Oro español, *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca (1965). Esta elección intentaba

los utilizaba como material para la creación de una nueva obra, aunque más que obras de arte, sus puestas en escena, afirma Schechner, eran procesos espirituales: el lema que presidía , en Opole y en Wroclaw era: “Proceso, no producto”

Este procedimiento respecto al texto lo acercaba al modo en que Kantor los enfrentaba, si bien los objetivos de ambos directores no podían ser más antagónicos ya que para Kantor no había una finalidad más allá de la creación de una obra de arte y ese fue el único objetivo de su trabajo.

Grotowski, continúa Shechner -que fue su discípulo en 1967-, afectó al teatro en el sentido en que cambió a muchas personas -se lo consideraba como un chamán, como un “técnico en lo sagrado”, según la definición de Mircea Eliade- con las que se relacionó más o menos íntimamente, como su discípulo Eugenio Barba, y no tanto por su difundido método actoral de entrenamiento, sus puestas en escena o sus objetivos dramáticos o filosóficos⁵⁰.

En *Los antepasados* de Mickiewicz (1961) había abolido las categorías de “escenario” y “sala”, distribuyendo a los espectadores en islas, lo que permitía a los actores actuar en medio o frente a ellos, haciéndolos partícipes de lo que aquel había planteado como una ceremonia de enfrentamiento catártico con los mitos de su propia cultura⁵¹.

Pero esta inicial reateatralización del público cesó de ser un elemento fundamental de la comunicación entre la escena y la sala a partir de 1963, cuando fue relegado nuevamente al tradicional papel pasivo y todo lo que se le exigía era que fuera un espectador silencioso.

Del fondo dominante de las tradiciones teatrales polacas, la romántica en la que se enrola Grotowski y la vanguardista adoptada por Kantor, nació una polémica cuyas manifestaciones públicas incidieron en lo personal.

Las declaraciones a menudo insultantes con que Kantor , de forma directa o velada, solía referirse a Grotowski obtuvieron por respuesta (¿aún más insultante?) el silencio y esta animadversión arrastró a una parte de la crítica y el público a alinearse en posiciones irreconciliables. Sin embargo, más allá de las batallas personales, teatrales

un principio de acuerdo entre su obligación como director de formar un repertorio para su compañía y sus propios intereses como investigador teatral. Con la excepción de *Akropolis*, todas estas obras giran en torno a la figura del hombre aislado de su medio social y su entorno, debido a sus principios éticos particulares, que desembocan en el sacrificio y la muerte. KUMIEGA, Jennifer: *The theatre of Grotowski*. 1987. Methuen. London & New York, p.54.

⁵⁰ SCHECHNER: *The Grotowski Sourcebook*, pp. 26-27.

⁵¹ KUMIEGA, Jennifer: *The theatre of Grotowski*. 1987. Methuen. London & New York, p. 54.

y políticas -Grotowski contaba con el apoyo oficial y era miembro del partido comunista; Kantor fue siempre un creador independiente solo tolerado por el estamento oficial- la cuestión no es ociosa en tanto apunta a dos formas antagónicas de concepción de lo que se entendía por teatro en ese momento y que se mantienen en la actualidad.

Ambos sostuvieron, además, una cuestión de primacía autoral relacionada con el significado de “pobreza” con que caracterizaron a sus respectivas formas teatrales. Kantor se refería al suyo como *teatr biedny* y Grotowski hacía uso del concepto mediante otro adjetivo: *teatr ubogi*. Las diferencias arrastraba consecuencias conceptuales cuya génesis podría hallarse en relación con sus respectivas tradiciones.

El “teatro pobre” (*urogi*) de Grotowski se refería a la pobreza de medios materiales, en oposición al “teatro rico” burgués, que exhibía sus producciones con abundancia de efectos escénicos y costosa vestimenta. A cambio de esta exhibición material, la técnica escénica y, sobre todo, el entrenamiento físico y vocal del actor ocupaba el primer lugar en el teatro de Grotowski. Los actores debían someterse a una estricta formación que, sumada a rígidas exigencias éticas, respondían a un modelo ideal que combinaba la figura del atleta con la del monje pues Grotowski entendía al teatro como una vía de autoexploración y, en la mejor tradición romántica polaca, de salvación personal y colectiva, adjudicándole un carácter “sacro”. Por otra parte, los valores que preconizaba el socialismo real coincidían con el mesianismo en el sacrificio de los aspectos individuales en aras de la primacía de lo colectivo en el diseño del futuro de la humanidad.

En esa dirección, la noción de “sacrificio” subtendía a la de “pobreza” y ambas estaban relacionadas con la ceremonia de la misa. Romanska cita un artículo de Jan Maria Swiecicki quien había disertado sobre las prácticas “ricas” y “pobres” en las homilías, términos utilizados en el Teatro Laboratorio de Grotowski en sus ensayos, transpolándolas a los métodos y técnicas teatrales⁵².

Deudor de una tradición vanguardista, laica y crítica con la omnipresencia de lo religioso en la historia y la cultura polacas, Kantor consideraba que el concepto de

⁵² ROMANSKA, Magda: *The Post- Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in 'Akropolis' and 'Dead Class'*. 2012. Anthem Press London- New York. Delhi, p. 12.

“pobreza” le había sido “robado”⁵³ por Grotowski. Su teatro era “pobre” en tanto estaba construido con los desechos de la realidad material, la que habían producido las ideologías falsamente humanas o directamente anti humanas que habían desembocado en dos guerras mundiales como colofón.

Por otra parte, el alcance de la palabra *biedny* significa, además de escaso, “patético”, “despreciable” y “desolado”, sumando al despojamiento material, el matiz axiológico que impregnaba la totalidad de los signos escénicos de Kantor, a la vez que aludía a la frágil situación del artista no integrado en cualquier régimen, pero especialmente en uno que pretendía someterlo a sus intereses políticos e ideológicos.

Con estas precisiones no deseamos abundar más en un tema demasiado aireado por la divulgación teatral sino en la medida en que afecta, siquiera lateralmente, a la cuestión de más enjundia en la creación kantorianas como es su implacable repulsa a la representación, que lo enfrentará con Grotowski y con lo que llamaré “falsas vanguardias” que la practicaron mediante formatos estilizados y engañosos.

Continuando con el desarrollo del teatro polaco de esa década, en 1968 Kazimierz Dejmek realizó una puesta en escena de *Los antepasados* cuyo estreno en Varsovia fue prohibido y dio motivo a una protesta popular conocida históricamente como “los acontecimientos de marzo”⁵⁴, inaugurando una serie de actos de resistencia de carácter ideológico y cultural. Sin embargo, a pesar de lo importante que esta puesta en escena pudiera resultar en la lucha contra el régimen, desde el punto de vista del lenguaje teatral podía considerarse una “representación” en toda regla, que respetaba la integridad del texto y la visión del autor, en las antípodas de las convicciones y prácticas teatrales de Kantor.

⁵³ El señor Grotowski es un ladrón. Tiene éxito en países con un mal, mal teatro [...] El señor Grotowski viaja como “profesor y salvador del teatro”, en tanto yo soy un artista, privado e individual”. KANTOR: Kantor, profeta dell’avanguardia, entrevista con Enrico Piergiacomi en “Sipario, n° 383” (1978). Citado en varios estudios y en ROMANSKA: Op. cit., p. 10.

⁵⁴ Un grupo de ex partisanos, anti intelectuales y nacionalistas, dirigidos por Mieczyslaw Moczar practicaban un “burdo nacionalismo que era antialemán, antiucraniano y antisemita”. Su objetivo era desplazar del poder del partido a los elementos liberalizadores y, en el plano cultural, a los escritores y directores de cine “cosmopolitas”. El punto crítico de su acción coincidió con la condena de la URSS al sionismo y al estado de Israel con objeto de la guerra árabe-israelí de 1967, que no fue compartida por el pequeño número de judíos que aún vivían en Polonia, ni tampoco por muchos jóvenes polacos. En una caza de brujas, veteranos miembros del partido de origen judío fueron expulsados de sus puestos de trabajo y por todo el país tuvieron lugar demostraciones de odio antisemita, apoyadas por la prensa orquestada por Moczar. Más de veinte mil personas, la mayoría intelectuales asimilados y algunos no judíos fueron obligados a exiliarse. LUKOWSKI, Jerzy y ZAWADZKI, Hubert: *Historia de Polonia*. 2002. Cambridge University Press. Madrid, p. 286.

Esta confluencia de tendencias y finalidades tan diversas y complejas en el campo del arte se enredaban siempre en la lucha clandestina contra las políticas oficiales y, salvo en el hecho de defender las libertades, mantenía profundas discrepancias en cuanto al significado de “la” cultura polaca para cada facción o cada individuo. También en lo que para un artista significaba la libertad.

Kantor confesaba que, a menudo, lo habían acusado de falta de patriotismo en Polonia; sin embargo, él entendía a la libertad con mayores alcances que los asociados, histórica y políticamente, a la palabra patria. Solía decir, a sabiendas de la provocación que implicaban sus palabras, que nunca se había sentido más libre para crear que durante la ocupación nazi, ya que la libertad, en el arte

es un don que no proviene/ ni de los políticos/ ni de las autoridades./ La libertad no es otorgada/ En el arte por las autoridades./ La libertad existe en nuestro interior./ Debemos luchar por la libertad/ En nosotros/ En nuestro más íntimo interior,/ en nuestra soledad,/ en nuestro sufrimiento⁵⁵.

A contrapelo de las tendencias estéticas y políticas que utilizaban la obra de arte como una bandera o un arma de propaganda, durante los setenta Kantor llevó a la escena las ideas sobre teatro que venía elaborando desde la década anterior reunidas en un *Manifiesto* (1970)⁵⁶ que reivindicaba el carácter “ilegítimo” y “gratuito” de la obra de arte, cuya pretendida “utilidad” no hacía otra cosa que convertirla en un objeto de consumo, desafiando así tanto las doctrinas oficiales cuanto los objetivos políticos de los resistentes.

Esto no significaba que la obra de Kantor no fuera política; lo era en la medida en que buscaba arrancar un atisbo de verdad entre las falacias de los mitos culturales -los pasados y los presentes- y desnudar sus engaños y sus exclusiones.

Entre ellas, el legado poco reconocido y de menor peso en el panorama general de la cultura polaca del nada homogéneo mundo judío, en el cual se amalgamaban muy diferentes maneras de vivirlo y de interpretarlo; desde la ortodoxia religiosa a la asimilación, y el internacionalismo socialista y comunista.

También había concebido, en el siglo XIX y al calor del auge de los nacionalismos, su propia fórmula, el sionismo, nacido como respuesta a las persecuciones que sufrían

⁵⁵ KANTOR en KOBIALKA, Michal: *A Journey through Other Spaces*. 1993. University of California Press. Berkeley, p. 204.

⁵⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte*, 207-213.

secularmente los judíos en los territorios del este, incrementadas en las últimas décadas de ese siglo .

El poeta Zygniew Herbert afirmaba que “no querer saber nada de los desaparecidos cuestionaba la existencia real del mundo”⁵⁷. La obra de Kantor -como la de Grotowski- los hizo visibles en la escena, una presencia que el Holocausto canceló mediante la eliminación física y cuyos supervivientes fueron diezmados por las persecuciones políticas del régimen de Gomulka, a fines de los años sesenta, que empujaron a gran parte de ellos al exilio.

Dichas huellas en la obra de ambos artistas, como en la de muchos otros, han sido casi siempre silenciadas, aunque las de Kantor serían difíciles de ensordecer, ya que las exhibía explícitamente mediante sus rituales-la danza circular de los *jassidim*-, a través de sus personajes -los rabinos, la figura del Judio Errante, paradigma del artista vagabundo- y sus objetos de culto -los rollos de la Torah, las vestimentas- que aparecen en la escena junto a los católicos, tal como la iglesia y la sinagoga convivían en su pueblo natal de Wielopole-Skirpskie, a uno y otro lado de la plaza.

Las huellas judías se hallaban también en la tradición nacional pues Mickiewicz y Slovacki se habían identificado con algunas de sus notas culturales y religiosas características: la noción de Polonia como la tierra “elegida” para salvar a la humanidad y la identificación del exilio polaco con la Diáspora. Estas ideas mesiánicas que propagaba Mickiewicz a través de sus dramas y de su poesía, que impregnaron el ideario del romanticismo nacionalista polaco, tenían su origen en el misticismo judío, así como el motivo de los espíritus de los antepasados que se presentan a los vivientes en *La boda* proviene de la Cábala⁵⁸.

En la puesta en escena que Grotowski realizó de *Akropolis* de Wyspianski, la colina del Wawel simbolizaba la Acrópolis de Atenas y esta el campo de exterminio de Auschwitz. En *Hoy es mi aniversario* de Kantor, Auschwitz no aparece mediante la abstracción de un símbolo, sino de una metonimia, como lo es el mismo campo del Holocausto. La presencia real del maniquí-fantasma de su padre, ligado al potro de

⁵⁷ DELPERRIÈRE, Maria (Ed.): *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*. 2002. L'Harmattan, p. 189.

⁵⁸ ROMANSKA: *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*, p. 22.

tortura, representa el emblema de cada uno de los sacrificados en todos los campos de la muerte que existen en el mundo.

Kantor aceptará las pérdidas traumáticas de su infancia, de las cuales las fotografías y los elementos escénicos testimonian lo que estuvo allí una vez, lo que fue amado, lo que aterrorizó al niño y marcó la memoria del adulto; lo que este vivió y no dudó en subir al escenario. Como en *Los antepasados* y *La boda*, evocó a los muertos, los integró a la vida (del arte), con una sorna que los hacía ridículos a veces y otras dolorosamente dramáticos, aunque casi siempre absurdos; con el absurdo propio de los países del este europeo que elude el sentimentalismo.

El sinsentido occidental que informaba los dramas de Beckett, Ionesco o Arrabal, provenía del desencanto, del vacío y del sentimiento de alienación, pero en la órbita soviética residía en el propio régimen, en la aplicación de sus leyes y consignas, en las colisiones que se producían entre estas y la realidad cotidiana de la población, como se desprende de las piezas y las viñetas de Slawomir Mrozek.

El absurdo pasó a ser, en esas circunstancias, un lenguaje de expresión y resistencia pues, como recuerda Roland Barthes, “es la Historia quien propone -o impone- una nueva problemática al lenguaje literario”⁵⁹. Un lenguaje que diera cuenta de la sensación de fracaso histórico, de la amarga certeza de que los sufrimientos de la guerra no habían acabado con la victoria aliada, sino que se habían transformado en otra clase de sufrimiento, disfrazado con el falso optimismo de un futuro venturoso para la humanidad.

El absurdo, entendido burdamente por el régimen como fantasioso y sin sentido, no parecía amenazar gravemente sus fundamentos y de ese modo, la deformación grotesca permitió a los artistas de los países atrapados por la Historia -en el caso de Polonia, además, con una experiencia doblemente secular de acciones culturales clandestinas- hallar el lenguaje que conviniera a fin de ser, al menos, tolerados por el poder.

Cuando Kantor estrenó *La clase muerta* no fue objetada por la censura a pesar de la carga subversiva que la enfrentaba al sentido mismo del poder y cuyo sentido revulsivo quedaba escamoteado entre lecciones académicas, entre bromas escolares, cantinelas onomatopéyicas y textos incomprensiblemente injertados de un dramaturgo cuyas obras

⁵⁹ BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*. 1972. Seuil. París, p. 16.

acababan de ser “resucitadas” para el público, con la anuencia de las autoridades culturales.

El absurdo kantoriano fue una respuesta que desafiaba al sistema con recursos sesgados que el artista formulaba mediante las tensiones -a veces insoportables- que se producían en las secuencias y donde lo desechado y lo discontinuo podían ser entendidos desde la perspectiva de la cultura oficial como otros tantos gestos vanguardistas, sin mayor carga significativa, en los que concentrar la acusación de esteticismo.

Sin embargo, desde la perspectiva artística que interesaba a Kantor, su efecto corrosivo equivalía al de un levantamiento armado, sólo que este dejaba vivo y razonablemente indemne a quien lo practicara con suficiente habilidad.

El artista siempre se permitió subir a la escena la realidad no enmascarada -o enmascarada por medios artísticos, no políticos-, asumir los duelos para erigir al ser humano real, frente a la imagen vacía y muerta del “héroe positivo” del realismo socialista o de los recursos puramente formales que no afectaban a la raíz del teatro aunque arañaran la del poder. A partir del absurdo, del grotesco, del duelo compartido y la conservación de la memoria, sin patetismo ni catarsis, pudo construir “algo/ que alcance a ser/ ACABADO/ como la muerte/ la obra de arte”⁶⁰.

Durante toda la década de los ochenta y hasta el final de su vida, Kantor entregó al público sus cuatro últimas producciones, gozó del reconocimiento internacional en las giras del Teatro Cricot 2 por las capitales de casi todo el mundo y realizó exposiciones de sus pinturas y objetos escénicos, sumadas a los premios internacionales⁶¹ que recibió por ambas actividades.

El 4 de junio de 1989 hubo las primeras elecciones libres en Polonia que supusieron el desastre electoral para el Partido Comunista y Tadeusz Mazowiecki se convirtió en el primer no comunista que ocupó el cargo de primer ministro. Polonia se convirtió en una isla formalmente democrática en medio de una Europa oriental que era todavía

⁶⁰ KANTOR, Tadeusz: *Le théâtre de la mort*. 1990. L'Age d' Homme. Lausanne, p. 277.

⁶¹ Entre otros: de pintura en la Bienal de Sao Paulo (1967); premio Rembrandt de la Fundación Goethe de Basilea por su contribución a dar forma al arte de su tiempo (1978); Diploma del Ministerio de Asuntos Exteriores de Polonia por su contribución a la difusión de la cultura polaca en el extranjero; recibe la Targa Europea en Italia, otorgada a los representantes sobresalientes de las artes y las ciencias europeas (1986); Comendador de la Orden de Arte y Literatura de Francia (1989); Gran Cruz al Mérito de la República Federal de Alemania (1990). BABLET en KANTOR: *El teatro de la muerte*, Cronología.

formalmente comunista⁶² y constituyó el primer paso hacia el desmantelamiento de todo el sistema.

Tadeusz Kantor murió el 8 de diciembre de 1990, mientras ensayaba *Hoy es mi aniversario*. Ese mismo año, Krystian Lupa estrenó *Los hermanos Karamazov*, sobre la novela de Dostoievsky.

Ya estaban en activo un grupo de jóvenes directores, discípulos de Lupa pero no sus acólitos, que sintonizaron, en las modalidades que les eran propias, con el nuevo público que leía *Los antepasados* de Mikiewicz en la escuela y, fuera de ella, vivía inmerso en el mundo simbólico de la cultura pop. Ninguno de los que formaban parte de este público había visto un espectáculo de Tadeusz Kantor, ni lo vería jamás.

⁶² LUKOWSKI/ ZAWADZKI: *Historia de Polonia* , p. 302.

PRIMERA PARTE

ALGUNOS CONCEPTOS KANTORIANOS

Capítulo 1

Mimesis y repetición

En el primer acto de *La gaviota* (1895), Anton Chejov propuso una definición de espacio escénico por boca de Kostia Treplov, el joven aspirante a dramaturgo: “¡Ahí tienes un teatro! Únicamente el telón, los dos bastidores y, detrás, el espacio abierto. Ningún decorado”⁶³. Sólo la realidad.

En la versión y puesta en escena la misma obra⁶⁴, el director argentino Daniel Veronese desplazó esa escena inicial a un momento posterior a fin de que las primeras palabras pronunciadas fueran las que en el texto se decían después: “en el principio era la escena”. Esta sentencia, que parafrasea el comienzo del Génesis, se retroalimenta con el modelo ideal de teatro propuesto por Chejov configurando, conceptual y descriptivamente, la convicción del director sobre la realidad autónoma del espacio que acordamos en llamar “teatro”.

El gesto de Chejov fue repetido para afirmar lo que en la plástica post impresionista se entendía por “cuadro”: “Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con un cierto orden” según escribía Maurice Denis en su *Manifiesto de la pintura Nabí* de 1890.

A la vez que anulaba la distinción entre “pintura de representación y pintura ornamental” ponía de manifiesto la crisis de la mimesis, principio que había regido el arte occidental desde que Platón y Aristóteles reflexionaran sobre este concepto y el lugar del arte respecto de la realidad. Para el arte contemporáneo, en cambio, lo importante no era “la realidad representada en el cuadro (objetiva y subjetiva, visual o imaginaria) sino el cuadro mismo como objeto fabricado”⁶⁵. Sólo el arte.

Las acciones anti representativas habían sido encabezadas por Nietzsche, quien sentará las nuevas bases del teatro moderno en *El nacimiento de la tragedia* (1872), al contraponer el logos socrático dirigido al intelecto a la embriaguez dionisiaca como

⁶³ CHEJOV, Anton: *Tío Vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*. 1979. EDAF. Madrid, p. 106.

⁶⁴ Teatre Lliure, del 9 al 13 de enero de 2012. Se estrenó el 17 de julio de 2011 en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, de Buenos Aires.

⁶⁵ ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. 1977. Fernando Torres Editor, vol. 1, p. 266.

principio creador, en consonancia con las corrientes simbolistas en la pintura y la literatura francesa.

El teatro y la pintura, que habían sido los escenarios privilegiados de la representación, desde allí la negaron los movimientos abstractos e informalistas de la primera mitad del siglo XX o la deconstruyeron el Cubismo y Brecht para poner en evidencia, a un tiempo, las mentiras de la realidad y las mentiras de la representación.

En el campo de la literatura, Mallarmé describió en *Mimique*⁶⁶ el espectáculo de mimo *Pierrot asesino de su mujer* al que no es seguro que hubiera asistido. Lo que importa, en realidad, no es su presencia en la sala sino su valoración del texto al que se vinculaba el espectáculo, que consideró un paradigma del nuevo teatro y también de la escritura.

El asunto, un “soliloquio mudo”, pertenecía al propio actor a cuyo trabajo Mallarmé se refería como un discurso sin palabras en el cual el cuerpo del mimo era como un “fantasma blanco” que lo aludía sin representarlo, haciendo posible que la escena, independientemente de que tuviera por motivo narrativo el asesinato perpetrado por Pierrot, no ilustrara las acciones sino que, paradójicamente, encarnara una idea.

De este modo, el espectáculo entero se desarrollaba, como el matrimonio de Pierrot, en la frontera entre lo “vicioso” y lo “sagrado”, el “deseo” y su “consumación”, entre la perpetración del acto y su recuerdo, en una alusión continua que nunca alcanzaba a atravesar el “cristal” que constituía el límite. Era allí, en el límite donde se instalaba la pureza de la ficción, y se inscribía, *naïve et neuve*, el espacio artístico del mimo y del teatro.

1.1. Contra la representación, el otro lado del espejo.

La representación será una figuración compleja, colmada de otros sentidos que la del deseo: un espacio de coartadas (realidad, moral, semejanza, legibilidad, verdad, etc.) Roland Barthes.

Desde el instante/ en que rechazamos/ el concepto de “obra” creada/ “desde la nada”,/ a partir de elementos “inventados”/valores estéticos/ que reproducen/ e imitan,/ nos queda/ la Realidad,/ lo Real/ que no se puede moldear/ porque/ “está”/ acabado. Tadeusz Kantor

La contribución de Tadeusz Kantor al ya antiguo combate de las vanguardias de los

⁶⁶MALLARMÉ, Stéphane: *Oeuvres Complètes*. 2003. vol. II, La Pleiade. Gallimard, Paris. pp. 178-179.

siglos XIX y XX que puso en crisis el sistema de la representación justifica la inclusión de la mimesis entre los conceptos kantorianos, en tanto había implicado al artista en esta guerra que no tendría fin y de sus esfuerzos para destruirla surgió el lenguaje en el que crearía sus puestas en escena y sus espectáculos originales. Por otra parte, no hubo oportunidad, manifiesto o seminario que no tuviera reservado un espacio de advertencia sobre las infinitas máscaras que la mimesis era capaz de asumir, incluidas las propuestas más vanguardistas.

Cada pintura, cada exposición, cada puesta en escena fueron el resultado de alguna victoria que el sabía precaria y de allí la recurrencia con la que emprendía una nueva batalla. Nunca desdeñó la centralidad que este concepto ocupaba en el arte occidental y en el imaginario del público en general, que aún espera hallar la semejanza en la pintura y la realidad vital en la escena.

El concepto de mimesis pasó por diversas transformaciones a lo largo de la historia, desde Platón y Aristóteles, a la filosofía medieval y la moderna. Michel Foucault estableció su genealogía a través de estas epistemes en *Las palabras y las cosas*, texto en el que construyó, en cierto modo, una historia de la mirada, pues el lenguaje mimético selecciona, organiza, compone y da sentido a su discurso según una experiencia de orden; un orden “mudo” que se dirige antes a la comprensión del mundo que su creación. Puede ser apropiada para la teoría del conocimiento, que se vale de representaciones como medio para decir otra cosa⁶⁷, pero no es pertinente para el arte en el cual la forma de decir y lo dicho son lo mismo.

Foucault distinguía cuatro clases de semejanza en la episteme clásica, de las cuales interesa especialmente la segunda, la *aemulatio*, porque de ella forma parte el motivo del reflejo (el espejo). En la *aemulatio* queda abolida la distancia entre el objeto y su semejante mediante la reduplicación especular en una especie de gemelidad en la cual la realidad y su representación son indistinguibles⁶⁸.

⁶⁷ Steph Toulmin considera que las representaciones no son figuraciones internas sino herramientas que los miembros de una comunidad epistémica utilizan para explicarse, visión que no apunta a la noción empobrecida que intenta describir como son las cosas en si mismas sino a su eficacia en términos de formas de hacer . PRONO, Inés: *La rehabilitación de la noción de representación en Toulmin (o un intento de reformular a Kant en términos wittgensteinianos* en “Tópicos” n° 12. 2004. ISSN-1666-485X. Versión on line sin número de página.

⁶⁷ FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. 1979. Siglo XXI. México, p. 5.

⁶⁸ FOUCAULT: *Las palabras y las cosas*, pp. 28 a 32.

Sin embargo, en las concepciones kantorianas, de haber un espejo, no sería el que se coloca frente a la realidad vital sino el espejo deformante de lo ambiguo que hacía imposible distinguir a los personajes de sus maniqués, a los vivos de los muertos. Por su parte, la duplicación a través de los gemelos y los maniqués no corroboraba la identidad del referente sino, por el contrario, eran causa de mayor confusión y apartamiento de la representación, definida por Kantor como “ la existencia/ de una realidad/ real y tangible,/pasada o presente,/ que se pretende/ relatar,/referir,/ es decir, representar/ o/ espresar imitándola/ o creando una ilusión de ella”⁶⁹.

Sin abandonar el concepto y desde el ámbito teatral, Corinne Enaudeau parafrasea acertadamente *La paradoja del comediante* de Diderot, en su estudio *La paradoja de la representación*. Enaudeau considera que el teatro es un signo y como tal otorga realidad. Desde su perspectiva, la realidad teatral estaría configurada por el juego dramático y la centralidad del actor: “No hay otra realidad, otro sujeto, ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena”⁷⁰.

Parafraseando esta afirmación, podríamos aducir que la realidad teatral de Kantor consistió en el juego de fuerzas entre los elementos escénicos; de la tensión y la energía que nace de sus movimientos en el espacio⁷¹ antes que “de las miradas y de los discursos”, en tanto el artista polaco tergiversó las categorías de sujeto, objeto y discurso.

También la de héroe dramático, que anonadaba al actor completamente entregado a él, porque en el teatro kantoriano no existe un discurso que le permita desarrollarse y cuando aparece, como en *El retorno de Ulises* de Stanislas Wyspianski, (1944), lo hace despojado de todos sus atributos heroicos, como un primer paso hacia la disolución del personaje psicológico.

Kantor impedía la entrega -la identificación- del público a través del escándalo cultural de encarnar al héroe mítico en un soldado nazi, cuya insultante realidad formaba parte de la realidad cotidiana del público. El personaje ya se situaba en la frontera -y casi

⁶⁹ KANTOR, Tadeusz: *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. 2010. Alba Editorial. Barcelona, p. 107.

⁷⁰ ENAUDEAU: Corinne: *La paradoja de la representación*. 1999. Paidós. Buenos Aires, p. 21.

⁷¹ KANTOR: Op. cit., p.227.

escapaba por ella- de ese “juego de la presencia y la ausencia que define la representación”⁷² según las palabras de Enaudeau. .

Al respecto, Barthes afirmaba en *Le plaisir du texte* que habría representación independientemente de que hubiera imitación, en tanto existiera un espectador que con su mirada la hiciera aparecer⁷³, mientras se hiciera cómplice, en virtud del pacto tradicional entre la escena y la sala, en la suplantación de lo ausente que quedaba oculto. La representación (el espectáculo teatral) “sólo se presenta a sí misma”⁷⁴.

Sin embargo, no era muy posible que tal espectador apareciera en sus espectáculos, pues los planteos escénicos de Kantor operaban también en el público, que era reateatralizado al mismo tiempo que el resto de los signos: quienes asistían a las representaciones clandestinas durante la ocupación nazi arriesgaba la vida, como los actores, por el solo hecho de estar allí.

El actor, por su parte, no suplía ninguna “ausencia”, como afirma Enaudeau: el soldado nazi/ Ulises que aparecía en la escena era el mismo que podía irrumpir en cualquier momento en el destartado apartamento que servía como espacio teatral. Esa circunstancia no buscada, que podríamos llamar *ready made*, colocaba al público y la escena en un mismo plano de realidad, a la vez artística e histórica. En el escenario de Kantor lo que se presentaba a sí misma no era una “representación” teatral sino una realidad otra en el espacio de la realidad histórica, con la cual tendía a confundirse.

Contrariamente a la desconfianza de Platón acerca de la veracidad de los mitos Kantor, atento a la verdad del teatro, los convertía en *ready-made* sobre los que era preciso trabajar para que desvelaran una verdad provisoria; no por subjetiva sino porque, siéndolo también, nacía de un fondo compartido de experiencias históricas reales. Será la noción de “trabajo, de proceso, la que aleje a Kantor de Platón y lo acerque a Aristóteles, para quien el arte, la creación ficcional, era obra de la praxis del artista sobre la materia.

No obstante, compartía con el primero su repugnancia por la mimesis ilusionista, si bien por razones diversas e incluso antagónicas.

Lo ilusorio no era para el artista la realidad sensible sino su representación mimética. La

⁷³ BARTHES, Roland: *Oeuvres complètes*. 2002. Editions du Seuil. Paris. 2002, vol. IV, p. 254

⁷⁴ ENAUDEAU: *La paradoja de la representación*, p. 27.

realidad objetual, desfuncionalizada y descontextualizada, se transformaba en sus manos en material artístico sin perder la categoría de objeto. Así desautomatizado, pasaba a ser una clase (kantoriana) de *objet trouvé*, diferente del consagrado por el idealismo dadaísta que lo consideraba “puro” en tanto *trouvé* y señalado por el dedo del artista como obra de arte.

Ese material desechado será objeto de acciones conceptuales y formales en cuyo proceso el azar del encuentro constituía sólo el momento inicial de la praxis de apropiación que daría lugar, más tarde, a una nueva realidad preparada. Esta no provenía del gesto demiúrgico que señalaba al objeto, sino del trabajo artístico operado sobre él que lo transformaría en signo de un lenguaje.

La conciencia de que la escena -o el papel, o la tela- eran espacios reales, mutantes, sagrados en el sentido en que estaban abstraídos de la realidad vital con la que suele confundirse a la realidad por entero, fue una constante en el artista. Tanto su obra dramática como pictórica estaba signada por el rechazo a la representación ilusionista convertida en gesto por su propia presencia en escena, fuera pero dentro del espectáculo, y fuera pero dentro del cuadro, como se verá más adelante.

Kantor convertía el escenario en un espacio de significaciones no tradicional al ordenar y modificar los objetos escénicos antes de que la acción comenzara, controlar luego sus ritmos y permanecer en ella, reordenando todo cuando terminaba. Con ello planteaba a lo vivo un cambio en la función del autor/ director al cubrir físicamente su tradicional ausencia.

Y en este aspecto, fue mucho más allá que Pirandello como autor y que cualquier director dramático moderno, cuyo lugar durante la representación -nunca mejor utilizado el término- ha sido siempre entre bambalinas.

Esa especie de hipocresía de la convención teatral en torno al autor y el director, a la cual Kantor no se plegó, constituye la huella de la representación mimética, aún en manifestaciones dramáticas contemporáneas en las cuales el director y, eventualmente, el autor, aparecen ante el público el día del estreno o del fin de las representaciones, cuando el escenario ya ha sido parcialmente desemantizado una vez acabada la pieza. Pero con su presencia el artista afirmaba la categoría real del espacio de la escena, haciéndose personalmente responsable, durante todo el tiempo, de lo que allí ocurría, en la conciencia de que sería juzgado por el público por sus actos y no por sus intenciones:

Permanezco en pie, en el miedo, acusado frente a vosotros, jueces severos pero justos. (...) Debo justificarme, buscar pruebas, no sé si de mi inocencia o de mi culpabilidad⁷⁵.

La misma actitud de que mantenía en la escena mantenía en la pintura respecto a la representación. Por ello daba importancia hasta los dibujos más elementales al considerarlos, en su espontaneidad, la prenda rescatada de su lucha permanente entre la ilusión y la realidad.

Lech Stangret señala que Kantor consideraba “ilusión” a lo acabado, estable y aprobado, en tanto que la “realidad” estaba atravesada por la fugacidad y la incompletitud, notas que materializaban tales esbozos. Si bien, continúa Stangret, los “esbozos técnicos” tenían el valor de “consumibles”, una vez cumplida su función práctica y descontextualizados de ella, el artista los conservó como objetos artísticos en los archivos de la Cricoteka de Cracovia pues el artista valoraba en ellos la “alta temperatura” que caracteriza a la verdadera creación.

La prueba de su consideración es la exposición titulada *Muestra de cualquier cosa*, de fines de los setenta, compuesta por fotocopias a gran tamaño de dibujos, esbozos y notas de sus puestas en escena, muchos de cuyos originales habían sido manipulados y corregidos previamente; en parte para subrayar la infinitud del trabajo artístico y en parte para sostener que esas obras de arte eran el producto de una mistificación⁷⁶.

A causa de estos puntos de conexión de la obra de Kantor -tanto la pictórica como la dramática- con las tensiones entre la realidad y su representación, de las que el barroco abunda, resulta pertinente ahondar en la cuestión.

Ya desde el Renacimiento, además de la profunda grieta que la reforma religiosa produjo en el pensamiento hasta entonces relativamente homogéneo de la cristiandad, se produjo un cambio fundamental en la consideración de las imágenes, que perdieron su carácter sagrado por la acción del movimiento iconoclasta en las áreas reformadas. Dicha acción alcanzó también a las católicas en virtud del proceso de secularización de la vida social que se había verificado a lo largo de los siglos XV y XVI.

El movimiento iconoclasta habría ejercido una importante influencia en el proceso de autoconciencia del arte, señala Victor Stoichita, ya que el desplazamiento de las imágenes sacras de las iglesias reformadas -en el caso de los frescos, éstos serán encalados- a los

⁷⁵ KANTOR: *Pequeño manifiesto*, Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante, p. 17.

⁷⁶ STANGRET, Lech : “*Reprodurre la propria forma*”, en MARINELLI, Luigi y PARLAGRECCO, Silvia (ed.): *La classe morta de Tadeusz Kantor*, 2003, Libri Scheiwiller, Milano, pp. 222 – 226.

espacios privados o públicos serán los indicios de un cambio de función de la imagen, que adquirirá nuevos significados.

La descontextualización devaluó el valor sagrado de las pinturas que, en adelante, serían reinterpretadas por el público como obras de arte con lo cual la imagen perdería, a partir de aquel momento, su carácter de representación especular, al no confundirse ya con lo imaginado (Dios, Cristo, la Virgen, los ángeles, los santos).

En tanto los reformadores más radicales abominaban de las imágenes de seres vivos en cualquier ámbito, según la tradición del Antiguo Testamento, Calvino y Lutero - prosigue Sotichita- aceptaban la representación limitada a la realidad visible, en tanto las imágenes abordaran los géneros modernos (retratos, figuras, temas mitológicos, paisajes con figuras) y que en ellos “se [vieran] las historias como en un espejo”⁷⁷ colocado frente a la realidad que se proponía representar.

La “imagen espejo” (*Spiegelbilder*)⁷⁸, de gran tradición en el desarrollo de la pintura de caballete anterior a la intervención de Lutero, impregnará así gran parte de la producción futura y la idea del arte, ya marcada por el signo de la adición en el gabinete de pinturas⁷⁹, quedó bajo el signo de la reflexión.

En *Hoy es mi aniversario*, Kantor recurrió a la tradición aditiva de la pintura holandesa, a fin de escenificar las transformaciones que se producían en el espacio escénico/pictórico de los marcos que presidían el escenario, cuya sola aparición ya manifestaba el modo de exposición fragmentada y simultánea que caracterizaba la gramática del discurso kantoriano.

El primer acto se iniciaba con un juego escénico entre el artista y su Autorretrato, que pone en evidencia las tensiones entre la realidad y su representación al espejo, escena a

⁷⁷ STOICHITA, Víctor: *La invención del cuadro*. 2000. Akal, Madrid, p. 98.

⁷⁸ STOICHITA: Op. cit., p. 103.

⁷⁹ La tradición aditiva -a la que Kantor pertenece- proviene de uno de los géneros de la pintura holandesa el siglo XVI, el “gabinete de pinturas”. La imagen representaba el espacio fragmentado de una sala, de cuyos muros colgaban cuadros de gran variedad temática que abarcaban prácticamente todos los géneros en boga, según el sistema expositivo de una galería de arte.

La representación de este espacio de representaciones actuaba formalmente como un espejo en el cual se efectuaba la síntesis, no del mundo real, sino del imaginario, enmarcado en una única imagen inmaterial pero visible, ya que en esa trasposición los cuadros quedarían reflejados en sus formas espirituales. Sin embargo, así como el sistema era reflejado, las relaciones entre las imágenes entre sí y con los objetos o personajes “reales” de la pintura, proponían una lectura compleja y culterana, donde la cita y el emblema constituían las claves de sus significaciones. Cada una de las imágenes era un signo del discurso total de la pintura, que sería decodificado con mayor o menor sutileza por el eventual espectador. STOICHITA: *Íbid.*, p. 105

la que nos referiremos en la segunda parte de la investigación, en la cual Kantor descalifica a su Autorretrato por pertenecer a esta categoría mimética. Al poner en evidencia la amenaza de la representación, Kantor escenificaba el trabajo de combatirla en su teatro, convirtiéndola en un “instrumento semántico”⁸⁰, como había ocurrido en el siglo XVII con el espejo.

El cuadro con espejo será uno de los motivos pictóricos omnipresentes en el Barroco, tanto al norte como al sur de Europa. Corroboraba el valor arbitrario del signo que la escuela de Port Royal adjudicaba al espejo, situándolo en el grado superior del sistema de semejanza, entre la cosa y el signo.

El espejo se constituirá en testimonio del acto de pintar, así como en la escena lo era el teatro dentro del teatro. El trabajo del pintor se veía tanto desde dentro de la representación como desde afuera; a veces, aparecía el caballete solo y otras, también su retrato, como en *Las Meninas* de Velázquez. Mediante estos procedimientos, el cuadro podía ser considerado como una trampa para retener el tiempo y multiplicar el espacio, la cual conservaba la imagen del objeto cuando este ya estaba en otra parte.

La creación teatral de Kantor, con su tiempo cíclico y su multiplicidad espacial, era también una trampa barroca, fundada en la ambigüedad y la heterogeneidad de sus elementos. La finalidad de la trampa kantoriana, como la del cuadro barroco, era hacer caer al espectador en ella, activando su imaginación, invitándolo a atravesar el espejo para acceder a una realidad otra, la realidad del teatro, donde no hubiera lugar para la representación.

El valor que Kantor otorgaba a la mezcla (barroca) por encima de la unidad, la inclusión de lo viejo en lo nuevo y la convivencia de lo “artístico” con lo “no artístico”, constituía la huella temporal de ese “hacerse” del proceso de creación, de las acciones documentadas en esbozos y dibujos.

En el Barroco, la relación entre el proceso de pintar y la temporalidad hallaba en el espejo el lugar donde se descubría a la imagen “haciéndose”. En el teatro de Kantor la realidad se producía, “haciéndose” también, en la espacialidad del escenario donde el artista no admitía diferencias, desde el punto de vista de la creación, entre los ensayos y las mal llamadas “representaciones”.

⁸⁰ STOICHITA: *La invención del cuadro*, p. 177.

El procedimiento usual en las composiciones barrocas era representar una naturaleza muerta en primer plano y un espejo más atrás, el cual reflejaba un caballete. Se creaba de este modo una tensión entre el efecto de realidad del bodegón y la advertencia que expresaba el caballete: lo que aparecía a los sentidos como real (el bodegón) no era más que el resultado de un oficio, el del pintor y esa imagen no era otra cosa que un cuadro. La imagen se convertía, siguiendo a Stoichita, en la “escenificación del trabajo de la imagen” y el cuadro, en un “escenario de producción” donde el centro de interés residía en el “hacer”.

En esa línea conceptual, el trabajo del Teatro Cricot 2 adoptaba como norma anti representativa la anulación “artificial y rigurosamente obligatoria en *trabajo* y *resultado*, en *ensayos* y *espectáculo*”⁸¹, como hemos adelantado en párrafos anteriores. Cada una de estas situaciones debía ser un momento de creación, ya que la obra-producto no era lo importante sino el proceso por el que se llegaba a ella; proceso que no tenía fin. Subrayando la primacía del “hacer” y del “hacerse” Kantor establecía una diferencia entre la “vida práctica”, donde todo lo emprendido debía tener un acabamiento y una finalidad, y la actitud artística cuya actividad no se agotaba en la obra, la cual “no ambiciona[ba] ninguna acción eficaz” y cuyos elementos eran “simple y /llanamente inútiles y/ , por lo tanto, desinteresados”⁸².

La importancia adjudicada a la acción pictórica llegaba hasta el punto en que el artista podía incluso prescindir de representar un motivo como centro focal del cuadro y hacer visible que, al tiempo que lo representado era un objeto, constituía una imagen capaz de prestar una dimensión carnal (el cuadro) a la imagen pintada, por lo que “el cuadro cobra[ba] plena conciencia de sí, de su ser, de su nada”⁸³.

El discurso de la “nada”, que también constituye un arte⁸⁴, en la práctica kantoriana se materializará en las bolsas y los embalajes; en las mantas que hacían invisibles a los personajes y a los objetos. Como afirmaba el artista, el drama “no [tenía] que *‘pasar’* en el escenario, sino *‘suceder’*, *‘desarrollarse’* ante los ojos del espectador”⁸⁵. Pero en Hoy es mi aniversario, bajo las telas que ocultaban a los actores, algo sucedía, a pesar

⁸¹ KANTOR, Tadeusz: *El teatro de la muerte*. 2004. Ediciones de La Flor. Buenos Aires, p. 221.

⁸² KANTOR, Tadeusz: *Teatro de la muerte y otros ensayos. 1944-1986*. 2010. Alba Editorial. Barcelona, p. 102.

⁸³ STOICHITA: *La invención del cuadro*, p. 213

⁸⁴ STOICHITA: Op. cit., p. 266.

⁸⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 17.

⁸⁵ STOICHITA: Op. cit., pp. 264-265.

de que sobre la superficie, en la escena, no pasaba “nada” en lo que ellos estuvieran interviniendo.

Stoichita ejemplifica la poética de la “nada” con un cuadro de Cornelius N. Gijsbrechts titulado *El cuadro al revés* (1670-75). La imagen pintada sobre la tela representa el reverso del cuadro y el espectador, confundido y deseoso de “ver” la imagen, hallaría el verdadero reverso al darlo vuelta. Esto es algo más que un “juego” barroco; constituye la afirmación de que precisamente “lo visto” era la representación buscada; el motivo era la superficie, a la que Kantor adherirá como principio, como se verá más adelante. Sin embargo, continúa Sotichita, la imagen vista no “representaba” nada, a pesar de que la tela no estaba vacía. El lienzo era un “cuadro” porque allí estaba la imagen del bastidor, los clavos, las grietas de la madera, la textura del lino; lo que es el objeto-cuadro: tela y madera, “todo” y “nada” al mismo tiempo⁸⁶.

Kantor no buscaba la “comprensión” del público sino la emoción artística; ni llamaba a comprender y actuar sobre la realidad para cambiarla, como pretendía Brecht. Sin trascender el campo del arte -pero incidiendo tangencialmente en el de la realidad- su objetivo principal consistió en destruir la ilusión propia de la representación mimética, en virtud de lo cual nos parece contradictorio el término “representación” para referirse a sus espectáculos -aunque la palabra sea comprensiva. Hallaríamos más apropiado, en este caso, adherir al término francés *répéter*, ensayar, habida cuenta de que cada una de las “representaciones” eran “ensayos” del próximo “ensayo” del próximo “ensayo”; y así hasta la pérdida de interés y el peligro de que la creación se transformara en “representación”⁸⁷.

1.2. El orden de la repetición

Y otra palabra, un otro “mandamiento”:/ la REPETICIÓN,/ como una plegaria,/ una letanía,/ como una señal del TIEMPO QUE SE CONTRAE. Tadeusz Kantor

⁸⁷ *La clase muerta* fue vista unas quinientas veces en ciudades de todo el mundo, hasta que Kantor decidió que se había acabado su ciclo. El Teatro Cricot 2 no la inculiría nunca más en el repertorio de sus giras.

... mientras hablemos de las relaciones de la repetición con lo real, el acto estará siempre en nuestro horizonte. Jacques Lacan

El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto. En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes -todo el aparato de la repetición como “potencia terrible”. Gilles Deleuze

El signo había sido considerado hasta el Renacimiento un atributo de las cosas, cuyo sentido último estaba disperso entre ellas y esperaba a ser desentrañado. Pero a partir del siglo XVII, la lógica de Port Royal lo definió como un objeto que se refiere a otro objeto, con lo cual era posible establecer un sistema infinito de sustituciones. La finalidad de los signos, ser naturales o arbitrarios, consistía en penetrar en el sistema de las cosas y analizarlo en un lenguaje transparente y compartido⁸⁸

Las imágenes, junto con el mapa y el espejo, según la escuela lógica de Port Royal, gozaban de la presencia inmediata del signo en tanto “la imagen que aparece en un espejo es un signo natural de aquello que representa”⁸⁹. Esta afirmación denota que al sistema de la Antigüedad clásica, basado en la semejanza, le había sucedido en la era moderna el de la equivalencia y la sustitución. Por ello, la mirada que arroja Port Royal sobre los objetos no encuentra que estos sean “representantes de otro”, sino que “la idea que se tiene es una idea de signo, y ese primer objeto se llama signo”. De ello se infiere que no hay posibilidad de confusión de que “este signo sea esta cosa, sino que lo es en significación y en figura”⁹⁰, lo que deja claro el orden al que pertenecen las cosas y sus representaciones, que están marcadas por la diferencia y por la racionalidad; condiciones que hacen posible algún tipo de correspondencia, tan arbitraria como el propio signo.

Sin embargo, el cambio de paradigma en la modernidad no conllevó una fractura total con algunos principios del precedente. La escuela de Port Royal situaba al espejo en el grado superior del sistema de semejanza entre la cosa y el signo. Lo consideraba un

⁸⁸FOUCAULT: *Las palabras y las cosas*, pp. 67 y 71.

⁸⁹STOICHITA: *La invención del cuadro*, p. 176.

⁹⁰STOICHITA: *Op. citl*, p. 176.

“signo natural” el cual, sin sustituir exactamente a la cosa significada como el mapa o el retrato, la representaba al reflejarla con mayor exactitud que ellos a sus respectivos referentes.

La condición de esta relación presuponía la copresencia, innecesaria en el caso de los otros signos. La relación de necesidad entre la cosa-cuadro y el espejo constituirá el problema general de la representación pictórica que afectará tanto al campo de la mimesis como al de la semiosis : “el espejo es una pintura que acumula reflexión y simbolización”, sostenía Brueghel.⁹¹ El cambio en el orden de las cosas respecto de la época clásica estará pues, como puede verse, regido por la racionalidad y la abstracción.

La aparición del signo -y su papel mediador- como objeto tiene su explicación en las condiciones de posibilidad que este halla en el horizonte cultural del siglo XVII. Según Foucault, el surgimiento a la superficie de un objeto y sus modos de representación responde a los procesos que tienen lugar en las “formas de comportamiento”, en los “sistemas de normas” y de técnicas los cuales, sin embargo, no lo definen sino que permiten que sea colocado en un campo de visibilidad⁹².

Esas normas y sistemas sufrieron “mutaciones” correlativas a las que se verificaron en el campo económico de prácticamente toda Europa, dando lugar al sistema moderno. El mercantilismo desplazó el valor de la cosa-oro en las transacciones comerciales para atribuírselo a representaciones tradicionales -la moneda- u otras , de nuevo cuño -la letra de cambio-, respaldadas por la autoridad pública⁹³. A todo ello había que sumar el prestigio y el poder de la firma, que no son otra cosa que signos. La efigie del soberano en una de las caras de la moneda legitimaba el valor consignado en la otra. La firma y un número inscritos en un papel viajaban de ciudad en ciudad y lo que era depositado en una podía ser cobrado en la otra mediante la certificación de dichos signos.

Ambas representaciones permitieron, sobre todo, establecer un procedimiento para relacionar cosas desiguales -las mercancías- y se convirtieron en sus propios sustitutos. Al mismo tiempo, se abrió la posibilidad de establecer un sistema internacional de cambios que colocaba en paridad lo que era heterogéneo, cuyo precio final obedecía a determinaciones y

⁹¹ STOICHITA: *La invención del cuadro*, p. 179.

⁹² FOUCAULT: *Las palabras y las cosas*, p. 73.

⁹³ FOUCAULT: *Op. cit.*, p. 174.

cálculos muy complejos, fundados en las nuevas variables del tiempo, el trabajo y el deseo que despertara su posesión.

En el capítulo anterior se había hecho referencia a un motivo de la pintura barroca, el trabajo del artista, autorrepresentado en el momento anterior de reflexión o en el acto de pintar. El espectador podía participar ilusoriamente en la constitución de la imagen gracias a que se hacían visibles las condiciones de ejecución.

Esta particularidad de la pintura halla su correspondencia en la escena contemporánea de la década de los treinta en la idea de Meyerhold de un espectáculo abierto, que los actores y los espectadores podían modificar y, en consecuencia, participar en su construcción. En el orden cerrado del teatro de Tadeusz Kantor, el espectáculo se “hacía” a la vista del público, en tanto el propio artista intervenía dirigiendo los ritmos y dando indicaciones a sus actores mediante un lenguaje gestual. Los espectadores podían contemplar a Kantor autorrepresentado en el acto de “crear” -no de “dirigir”- y de este modo, actividades que eran invisibles en la representación convencional, pasaban a formar parte del propio espectáculo. Con la particularidad de que los instalaba en la posición del *voyeur* que espía la intimidad de la creación, la esfera más secreta del arte.

De esta manera, la pasividad y neutralidad del receptor se convertía en su teatro en una participación activa sin necesidad de hacerlo traspasar la frontera que separa la escena de la sala y que el mismo artista subrayó, en *La clase muerta*, con un cordel que dividía ambos espacios. El público podía “espíar” la obra cerrada y sacar sus conclusiones, pero no confundirse con el papel ni el trabajo del artista.

Uno de las notas modernas de la pintura barroca reside, precisamente, en afirmar orgullosamente su tarea y su participación aventajada en el orden social mediante el reconocimiento a su trabajo. Y es precisamente la introducción del valor del “trabajo”, afirma Foucault⁹⁴, lo que contribuyó a plasmar el modo de ser de la modernidad en cuanto no estaba considerado como tal hasta entonces al estar ligado directamente a la producción de alimentos y a la necesidad. En la época moderna el trabajo comenzará estar regido por el valor de cambio, la tecnología, la acumulación de capital y la producción y, de modo preponderante, por el tiempo.

⁹⁴ FOUCAULT: *Las palabras y las cosas*, p. 217.

En el orden artístico kantoriano, el valor del trabajo artístico estará asociado a la gratuidad y la sustracción a la vida utilitaria, en tanto obrará con materiales ya desechados en el circuito productivo que han perdido su valor de cambio y su función, que ya no contribuyen a la acumulación de capital. El objeto quedará así “repetido” al perder su valor de uso cotidiano y mercantil para pasar a ser un objeto artístico o una materia del mismo orden.

En la obra pictórica de Kantor abundan las series que repiten motivos y objetos. Entre ellos, junto a las formas biológicas, el motivo del trabajo estará presente en su pintura de la inmediata posguerra al evocar los oficios manuales más pobres, como el de lavandera⁹⁵, el carnicero, el panadero o el vendedor de pájaros, que encarnaban las formas superiores de la vida y los escalones más bajos del engranaje productivo.

En el teatro, los personajes pertenecen también a las capas inferiores de la sociedad: conserjes, sirvientas, taberneros, charlatanes, artistas de feria, marginados, pecadores, sujetos de mal vivir. Otros están al margen del circuito económico: sencillos curas párrocos y obispos rebajados por el grotesco; rabinos y *jassidim* dedicados al estudio de los libros sagrados, con sus códigos gestuales extraños. Ninguno de ellos “representa” la realidad social contemporánea y con las prostitutas de Toulouse-Lautrec o los saltimbanquis de la época azul de Picasso aparecen en la pintura y en la escena de Kantor, no como fenómenos del naturalismo sino como materia de creación.

El intento de considerar “materia” del trabajo artístico a lo que había sido durante tantos siglos el referente real y verdadero surgió cuando el arte occidental de la última mitad del siglo XIX permanecía en gran parte anclado a la representación de la realidad según el sistema que Baudrillard describió como “del mapa” y “del doble”; al “espejo del ser y de las apariencias”, a la dicotomía entre “lo verdadero y lo falso”⁹⁶, conceptos aún activos a principios del siglo XX.

Las vanguardias clásicas rechazaron de forma radical⁹⁷ todo el sistema del arte

⁹⁵ “Entre el 46 y el 47, mis cuadros tenían por tema el trabajo. Físico. Lo hacían las mujeres”. KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 24.

⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. 1978. Kairós. Barcelona, pp. 5-6.

⁹⁷ “1. Destruir el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico. 2. Despreciar profundamente cualquier forma de imitación. 3. Exaltar cualquier forma de originalidad, aun temeraria, aun violentísima. 4. Extraer coraje y orgullo de la fácil tacha de locura con que se golpea y se amordaza a los innovadores. 5. Considerar a los críticos de arte inútiles y dañinos. 6. Rebelarnos contra la tiranía de las palabras: armonía y buen gusto, expresiones demasiado elásticas con las que se podría fácilmente demoler la obra de Rembrandt y Goya. 7. Barrer del campo ideal del arte todos los motivos, todos los temas ya agotados. 8. Recobrar y magnificar la vida de hoy día, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa.”. BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carmelo; RUSSOLO, Luigi;

estructurado en torno estos conceptos para devolverlo a la plenitud y multiplicidad de la vida, en su aspiración a acceder a lo real merced a la verdad del arte.

Los artistas abrigaban la esperanza de que lo real aparecería en todo grafo, en el trazo, la mancha, la forma inventada, las sintaxis heterodoxas, como las hibridaciones espacio temporales de Mallarmé y del Surrealismo; en la abstracción geométrica y el gesto informalista, o en las fisuras del espacio plástico de Fontana; prácticas alejadas todas del mapa, del espejo y la apariencia. Y fue en el espacio de la figuración pictórica donde nacieron las propuestas más ricas del proceso contestatario a la representación, ya que se vislumbraba que la abstracción, por su extrema radicalidad, era un camino cerrado ¿cómo se podía ir más allá del recorrido suprematista de Malevich y sus pinturas blanco sobre blanco?

La figuración se valió de procedimientos lingüísticos para separar la semejanza -la relación jerárquica entre el original y las copias- de la similitud, organizada en torno a “pequeñas diferencias”, las cuales originaban “series que no poseen ni comienzo ni fin”, ni están sujetas a la jerarquía del original⁹⁸.

La pintura de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* es el ejemplo de lo que Foucault denomina la “disociación de la similitud y la semejanza”⁹⁹. Magritte observaba en una carta dirigida al filósofo que la semejanza es una propiedad del pensamiento, no de las cosas y supone una “aserción única”, en tanto que la similitud “multiplica las afirmaciones diferentes”¹⁰⁰, puesto que las cosas están en ese tipo de relación. La pintura se situaría en el punto de confluencia de un pensamiento que está en el “modo de la semejanza” y las “cosas que están en relaciones de similitud”¹⁰¹.

Ante la encrucijada, la pintura de Magritte se instala del lado de la similitud, ya que en ella no se refiere a ninguna pipa real -lo niega expresamente en el título y en una serie de pinturas de 1932 y 1962, tituladas *La représentation*- sino a otros elementos que le puedan ser similares, se trate o no de pipas (pero incluidas ellas también).

Por ello, la similitud no remite a otra cosa que a sí misma, se multiplica al infinito; es reversible porque no está en relación de jerarquía sino en relación de transferencia y de

BALLA, Giuseppe; SEVERINI, Gino: *Manifiesto de los pintores futuristas*, 1910, en CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. 2011. PPU, Barcelona, p. 63.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel: *Un diálogo sobre el poder*. 1981, Alianza Editorial. Madrid, p. 64.

⁹⁹ FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. 1981. Anagrama. Barcelona., p. 64.

¹⁰⁰ “Ser semejantes no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece...” . FOUCAULT: Op. cit., p. 84.

¹⁰¹ FOUCAULT: *Íbid.*, p. 65

repetición.

La repetición sería, en palabras de Deleuze, una “conducta” y un “punto de vista” que afecta a singularidades no intercambiables al estar marcadas por la diferencia profunda, y que forman parte del “dominio de la similitud”¹⁰².

Es una noción transgresora en tanto desafía la ley de la generalidad que impera en la ciencia, donde todo es intercambiable a un lado y otro del signo de igualdad¹⁰³, pero apropiada al campo de la creación, donde no existen las equivalencias y nada puede someterse a otra ley que la ley de la diferencia, “en beneficio de una realidad más profunda y artística”¹⁰⁴.

La repetición estructura el pensamiento antirrepresentativo de Kantor con sus rupturas y sus recurrencias, con la temporalidad no cronológica, la ruptura de la integridad de la fábula y el texto, los signos teatrales asociados a la mimesis de la realidad.

Victor Bravo, en su artículo *Repetición y eterno retorno*¹⁰⁵, distingue, por lo menos, tres tipos de repetición:

1. la repetición “identitaria”, ligada al principio del placer (Freud) y subordinada a la representación (a la que Foucault se refiere como “semejanza”); 2. la diferencia, ligada a la pulsión de muerte; y, 3. la repetición identitaria/diferencia que denomina “estética o reflexiva” (a la que Foucault denomina “similitud”).

Respecto de la primera, se puede advertir que en el arte y la literatura, la repetición actúa de distinta manera, según se trate de obras clásicas o modernas. En las primeras la repetición identitaria repite un modelo, un canon, una estructura, lo que denota que el lenguaje artístico está considerado como una totalidad ya acabada. El placer (estético) provendría del reconocimiento de dicho referente y de la excelencia con que el lenguaje realiza su representación. Esta quedaba relacionada, por extensión, con la metafísica, debido a su adhesión a un modelo exterior, receptáculo de toda perfección.

Foucault, en *De lenguaje y literatura*,¹⁰⁶ sostiene que la obra clásica, como modelo de

¹⁰² DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. 1988. Júcar Universidad. Madrid. p. 37.

¹⁰³ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. 2006. Amorrortu. Buenos Aires, p. 22.

¹⁰⁴ Deleuze define a la obra de arte como “singularidad sin concepto”. Op. cit. (Amorrortu), p. 21.

¹⁰⁵ BRAVO, Víctor: *Repetición y eterno retorno. Confluencia en J. L. Borges en “Voz y escritura”* (11) 85-94, 2002, Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias, Bogotá, p. 90.

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel: *De lenguaje y literatura*. 1996. Paidós. Barcelona, p. 88.

representación, se hallará siempre en el teatro, en tanto que la obra literaria como tal, se hallará en el libro. El primero continuará anclado a la repetición identitaria -según la taxonomía de Víctor Bravo- como única expresión dramática posible hasta principios del siglo XX y a la que el teatro convencional no ha renunciado hasta el momento.

Por el contrario, el teatro de creación, y el de Tadeusz Kantor en particular, se aproxima a las dos segundas: la repetición ligada a la pulsión de muerte - uno de los fundamentos de su credo- y la repetición estética o reflexiva.

La pulsión de muerte es, para el artista polaco, la fuerza que sitúa su expresión dramática fuera de la repetición identitaria, de la representación. En la pieza emblemática *La clase muerta*, Kantor establece el espacio de la creación fuera de la caducidad de lo cotidiano, representado y representable y lo sitúa en el de la incognoscible grandeza y eternidad de la muerte. Para preservarse de la representación de la vida, es preciso pasar “al otro lado” y retornar de la muerte, trayendo consigo una prenda, las huellas de ese pasaje, que convierten lo retornado en “otro” ajeno a la realidad vital. En el binomio muerte/ vida, la muerte es el espacio de la creación¹⁰⁷ y de la eternidad. La vida, en cambio, es el de la realidad temporal, la caducidad y la contaminación de lo racional y lo utilitario. Para Kantor, el pasado, lo que ocurre antes de la muerte, “es el único tiempo real y significativo/ (en el arte).;Porque ya ha pasado”¹⁰⁸.

Y si ha pasado, es posible repetirlo desde el reservorio de la memoria en lugar de representarlo tramposamente en el presente de la escena.

La repetición estética o reflexiva está asociada al extrañamiento. Mijail Bajtin describió la noción de extrañamiento, que diferencia el lenguaje cotidiano del lenguaje poético, en *Teoría y Estética de la novela*, la cual tiene profundas concomitancias con la poética de la muerte y del objeto del dramaturgo:

... se extraña la palabra a través de *la destrucción de su serie semántica habitual*; sin embargo, el extrañamiento también se relaciona a veces con el objeto, pero entendiendo aquel (...), como

¹⁰⁷ “... estableceremos un punto fronterizo llamado:/ CONDICIÓN DE LA MUERTE,/ la referencia más extrema,/ ajena a cualquier conformismo/ DE LA CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE”. KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 135.

¹⁰⁸ KANTOR, Tadeusz: *La clase muerta*. Catálogo de exposición, p. 25.

¹⁰⁸ BAJTIN, Mijail: *Estética de la creación verbal*. (ECV) 1995.Siglo XXI editores. México.. p. 65. (La cursiva de la cita es nuestra.)

la liberación del objeto de su percepción habitual (...). Pero, en realidad, el aislamiento significa el desprendimiento del objeto del valor y del acontecimiento, de la necesaria serie ético cognitiva ¹⁰⁹.

Bajtín resumió la operación de extrañamiento en cuatro conceptos: aislamiento, valor, acontecimiento y serie, que se verifican en la *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, propuesta radical que extraña el objeto de su finalidad y que está en la génesis de toda poética del objeto posterior, incluida la de Kantor.

Los primeros *ready-made* de Duchamp, como el *Secador de botellas* (1914), no presentaban siempre manipulaciones ulteriores, en tanto *Rueda de bicicleta* (1913), había sido montada por el artista en un cuadro y sujeta a una banqueta, lo que implicaba un cierto grado de intervención contextualizadora y una entronización del objeto a la manera -irónica- de los pedestales de las esculturas.

Sin embargo, la *Fuente* se aproxima mucho más al concepto de *ready-made*; ya que la realidad se presentaba a sí misma sin que la intervención del artista alterara su aspecto original.

A cambio, la *Fuente* había transgredido provocativamente los límites de lo que socialmente se entendía por estético al declarar que era la intención del artista lo que convertía en obra de arte un objeto fabricado, de uso común.

El *ready-made* puede considerarse como una forma de repetición en tanto la operación conceptual de Duchamp había aislado al urinario original de su “serie semántica habitual” y de los acontecimientos vinculados a ella, al descontextualizarlo y privarlo de su función, abriendo así varias alternativas con sus correspondientes significaciones, a saber: que fuera percibido estética y formalmente como una escultura; estética y funcionalmente como un urinario; o ambas cosas a la vez.

Esta operación poética actuaba, además, sobre el “valor” del objeto, al permutar el atribuido económica y socialmente al artefacto sanitario -una mercancía- por el que correspondía a uno estético, al tiempo que lo liberaba de su “percepción habitual” dentro de la serie de objetos utilitarios.

Las operaciones conceptuales no se detienen aquí, si bien la intervención física del artista quedó reducida a la firma y la fecha escritas con pintura negra : “R.Mutt 1917”.

El seudónimo utilizado por Duchamp en esta ocasión provenía de la fábrica de sanitarios, Mott Works. Irónicamente, Duchamp dejaba constancia de cuál era la

autoría material de su obra, pero también de su intervención artística, al alterar la grafía de “Mott” en “Mutt”, con referencia al personaje bajito y rechoncho de la pareja de dibujos animados Mutt y Jeff, que pertenecían a otra serie. Aclaraba que la “R” se refería a “Richard”, un nombre común, pero que en el argot francés significa “monedero”, por lo que no le pareció un mal nombre para un *pissotière*¹¹⁰ por las connotaciones económicas y escatológicas que sugería.

Por otra parte, el uso de un seudónimo establecía una pantalla entre la identidad del artista y la firma. Convertida en el grafo conceptual del trabajo artístico, no se fundaba en la expresión subjetiva -en el sentido romántico de la expresión- ni en el trabajo de la construcción de la pieza sino en la concepción y desarrollo de una idea.

Conociera o no las propuestas de Duchamp -Kantor siempre afirmó que no las conocía cuando sentó las bases de su particular poética del *objet prêt-*, otros artistas de las primeras vanguardias, como Kurt Schwitters con sus *merz*, ya habían introducido objetos y materiales no pictóricos, de la vida real, en sus cuadros, como él lo haría con los paraguas. Kantor nunca negó la paternidad espiritual¹¹¹ que Duchamp había ejercido si bien, como ocurre en las relaciones paterno-filiales, el padre fue contestado a través de disensiones de distinta importancia.

Más allá de las similitudes que a menudo los vinculan, el estatuto del objeto kantoriano está en las antípodas del principio subjetivo y estético que sostiene el de Duchamp porque está relacionado con la muerte; la muerte del objeto respecto la serie utilitaria a la que pertenecía, y con su capacidad de dar origen a un lenguaje.

La transfiguración de urinario en obra de arte surgió de la idea de la “firma” del fabricante que lo produjo y del artista que lo apartó de la serie original al elegirlo, en tanto que el objeto real sólo existía como referencia en esa etapa de su concepción.

El proceso de Kantor era el inverso: el objeto aparecía en primer lugar en la realidad, a veces como *objet trouvé* y, posteriormente, era sometido o no a la manipulación física. También podían ser fabricados especialmente -como las máquinas- a fin de constituirse

¹¹⁰ SCHWARTZ, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp*. 2000a. Delano Greenidge Editions, New York., pp. 648 y 649.

¹¹¹ “Luego de mi encuentro, en los años 60, con el dadaísmo, que en esa época ocupaba un lugar en el museo, me di cuenta de que mi gesto de protesta de 1944 [el descubrimiento del objeto pobre] era su (el de los dadaístas) gesto de 1914./ Me consideré descendiente de Dadá y, como sucede a menudo, mi “padre” me era entonces desconocido.” KANTOR, Tadeusz: *Leçons de Milan*. 1990. Actes Sud, p. 80

en elementos de significación dramática y plástica. En la escena de Kantor los objetos se equiparaban a los actores, condición que los sustraía a la consideración accesoria de *atrezzo*, como explicaba a sus alumnos en el seminario de Milán¹¹².

El suyo no constituía un gesto estético de apropiación, de secuestro de un objeto para integrarlo en otra serie, sino la respuesta no mimética al problema de la realidad en el arte y, en el plano subjetivo, la vía de recuperación de un pasado existente sólo en la memoria que adquiriría cualidad sensible en los objetos.

Duchamp no asignaba a sus *ready-made* esa clase de significaciones, subjetivas y afectivas, sino exclusivamente estéticas, en tanto que los objetos quedaban liberados de su función práctica, en lo que coincidían ambos artistas.

En la autobiografía de Kantor, por el contrario, aparecían como signos a la vez privados y culturales, aspecto que constituye la dominante de su obra; objetos repetidos de la realidad que adquirirían entidad mediante la diferencia que establecía la descontextualización y su resemantización en la escena.

Otro aspecto separaba los objetos kantorianos de los dadaístas, ya desde su “descubrimiento” del “objeto pobre” durante la preparación de *El retorno de Ulises*. Kantor se refería al sentimiento de la muerte “inevitable, que era la característica de esta guerra” -y que treinta años más tarde cobraría forma en su Teatro de la Muerte- el cual marcaba su actitud hacia el objeto con “un rasgo METAFÍSICO, lejos del espíritu DADÁ”, e incluso la idea de pobreza que le atribuía estaba teñida de “un tono LÍRICO (¡horror!) SENTIMENTAL, completamente extraño a los Dadaístas¹¹³”.

Por ello, la aparición del objeto en su lenguaje artístico -teatral y plástico- tendrá el valor de una encrucijada y la apertura de un camino que le permitirá distanciarse de la mimesis y, al mismo tiempo, del formalismo que dominara su pintura y sus escenografías en la época anterior a la Segunda Guerra mundial, al que consideraba parte de “un pasado secular ya muerto, un sistema rígido de relaciones, obligaciones, presiones, sumisiones y jerarquías”¹¹⁴, en tanto el arte pedía libertad, era una

¹¹² KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 19.

¹¹³ KANTOR: Op. cit., p. 80.

¹¹⁴ KANTOR: *Contra la forma en La clase muerta y otros ensayos*, p. 129.

manifestación de la vida, que era “lo más precioso”¹¹⁵ en tanto efímera y “NO SABE DE ARGUMENTOS/ RACIONALES”¹¹⁶.

A pesar de ello, Kantor valoraba la abstracción -“la falta de objeto”¹¹⁷- como principio compositivo y estrategia para afirmar la autonomía del espacio del arte, paralelo al espacio de la vida. Y, además de afirmar la posición anti representativa, constituía “un biombo,/detrás del cual los artistas se escondían de su época/ y de su intolerancia”¹¹⁸.

Subrayaba, no obstante, que la abstracción en su sentido radical era un fenómeno infrecuente en el teatro¹¹⁹, si se exceptuaban algunas logradas realizaciones de Oscar Schlemmer en la Bauhaus.

En cuanto a la figura humana, motivo iconográfico central en el arte, podía repetirse bajo otro significante, el maniquí, el cual se transformaba en el “compañero del actor”¹²⁰ e, incluso, en su modelo. Un modelo que provenía del “otro lado”, de la muerte.

Como el maniquí, el objeto ya había sido apartado de su serie en un momento previo al encuentro azaroso con el artista, cuando se lo había desechado como inútil. El suceso no podía calificarse de subjetivo o estético sino que estaba marcado por un gesto social. Transformado de artefacto funcional en basura, su estatuto perceptivo resulta tan estable como el de la materia bruta a la que podía ser asimilado. Había adquirido autonomía respecto de la función para la que había sido fabricado, al ser expuesto -reducido al anonimato, como los niños expósitos- para su transmutación en obra de arte.

Es preciso subrayar que, a efectos de la percepción visual, dicho objeto no denunciaba necesariamente el cambio de valor, sino que el propio espacio (escénico) de la nueva serie se lo había otorgado en virtud de haber sido “consumido” y acabado para la serie anterior.

Con la pérdida de función, de valor y de identidad, oculto bajo la denominación genérica de “materia”, el objeto en cuestión quedaba descargado de sus significaciones y valores primitivos y adquiría, simultáneamente, la potencia de un material de creación.

¹¹⁵ KANTOR: *Contra la forma*, en op. cit., p. 130.

¹¹⁶ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 84.

¹¹⁷ KANTOR: Op.cit.,p. 17.

¹¹⁸ KANTOR: Op. cit., p. 129.

¹¹⁹ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 16.

¹²⁰ KANTOR: Op. cit., p. 17.

El mismo proceso afectaba a los organismos vivos quienes, cuando habían cumplido su ciclo en la realidad vital, una vez consumidos por el tiempo, cambiaba su apreciación con la muerte, desde la indiferencia a la exégesis. Se convertían, en la poética kantoriana, en *objets trouvés*, en los “retornados” o “resucitados” del basurero de la muerte. Obedientes a leyes dictadas por la repetición y la diferencia, significan en tanto han vuelto como similares, transmutados en otros.

Los objetos rescatados de la basura, resignificados en su valor y en sus identidades, están fuera del circuito de lo representable por la semejanza porque el “modelo” ya se ha perdido y, además, la irrepresentabilidad es condición de la muerte, a la que sólo se ha podido simbolizar.

Kantor no renunciaba, con todo, a algunos símbolos iconográficos del cristianismo, incluida una alusión a la guadaña en la Escoba-Guadaña que enarbola la Fregona-Muerte en *La clase muerta*, pero éstos no hacen más que subrayar de forma irónica lo que aparece en la realidad de la escena: la materialización de la condición de la muerte y de la diferencia.

Desde ese espacio “otro” la repetición se manifiesta en las identidades ambiguas que se desdoblán. En *La clase muerta* cada personaje juega al menos dos papeles: el de alumno de la clase y el del texto dramático de Witkiewicz, que Kantor manipuló como si fuera un *objet trouvé*.

La adjudicación de los roles en su puesta en escena no seguía la lógica visual de la *physique du rol* -de la adecuación por semejanza- y, en ocasiones, tampoco la de género, verificándose la crisis de la repetición identitaria en una escena de *¡Que revienten los artistas!* cuando los personajes gemelos pierden la noción de quien es cada uno de ellos y su única referencia respecto de sí mismos es espacial: si salió o entró por la puerta será uno o el otro de ellos, aunque en el juego escénico incluso ese punto de apoyo se rarifica por la velocidad creciente de sus acciones, siempre las mismas, seguidas de un efímero reconocimiento que nunca se ve como cesura, las cuales vinculan la identidad con el tiempo circular de la repetición.

La escena es el espacio donde dicho trance se materializa en el juego de los personajes retornados de la muerte al espacio de la vida, los cuales, en esa especie de segunda vida otorgada, acarrean la impronta del “más allá” que los hace actuar a la manera de

mecanismos fallados o mutilados, o bien de algo que todavía no alcanzó su acabamiento, otra de las notas que caracteriza al teatro de Kantor.

Las huellas que conllevan el retorno los movilizan continuamente hacia el territorio de la diferencia, pero también conservan jirones de su identidad, como fragmentos de memoria de lo que fueron en vida: acciones cotidianas repetidamente fracasadas, frases inconexas e incompletas que buscan su sentido en la reiteración.

La Cámara fotográfica-ametralladora de *Wielopole, Wielopole*, reconciliable visualmente como cámara, se transmuta en ametralladora cuando el objetivo se alarga -como la trompa de un elefante, apuntaba Kantor- y se convierte en el cañón del arma que aniquilará a los soldados que posaban para una fotografía-recuerdo. El arma de repetición y la fotografía que permite copiar indefinidamente el clisé original son emblemáticas.

La significación del doble artefacto no depende solamente de la percepción visual sino también de la operación conceptual que asimila la función de ambas máquinas, consistente en “fijar” a sus objetos en el tiempo, como lo hace la fotografía y como lo hace la muerte. Esta circunstancia acercaría las concepciones de Tadeusz Kantor al tercer tipo, la repetición/diferencia asociada a la similitud y apuntala el descrédito en el arte del referente “original” - sea ideal o matérico- como algo real y digno de ser imitado.

En 1939 Jorge Luis Borges escribió *Pierre Menard, autor del Quijote*, un relato extraño, poco entendido en su momento, pero que muchos años después sería reconocido como el texto que cambió para siempre las relaciones entre lo escrito y su lector y la escritura con la lectura, haciendo trastabillar las relaciones que hasta entonces vinculaban a la obra de arte con su creador y con la recepción. La ardua tarea de Pierre Menard, repitiendo dos siglos después que Cervantes cada una de sus palabras, es la operación que los millones de lectores de ese texto han llevado a cabo desde sus lenguas particulares, sus experiencias vitales y culturales, en sus propios tiempos. Así, el Quijote de Cervantes, el escrito “original”, desaparece tras esas lecturas repetidas y ni siquiera se podría decir que ese “original” de autor tuvo alguna vez algún lector; así fuera el propio Cervantes.

El relato de Borges pasa por ser el texto paradigmático de esa clase de repetición,

porque en él se realiza a la vez la identidad (el texto de Cervantes) y la diferencia (el texto de Pierre Menard, repetido dos siglos después). Además, el texto de Borges supone la crisis de la temporalidad sucesiva, de la metafísica y del lenguaje, ya verificada por Nietzsche mediante su concepción del “eterno retorno” que abría la posibilidad de escapar al tiempo metafísico con la afirmación de un eterno presente repetido; el presente del ritual, del teatro, del juego y de la fiesta, que suspende el futuro y realiza plenamente el presente de la música, del poema, de la danza y la narración.

Ya Kierkegaard había asociado la repetición a un movimiento temporal en distintas direcciones. El término danés *gjentagelse* significa “retoma” o “recuperación” y en ese sentido, una de tales orientaciones se dirige hacia la reminiscencia griega, hacia el pasado, en tanto que la otra se encara hacia el futuro y la esperanza, el “fruto sugestivo que no sacia”.

En la poética teatral de Kantor, se verificaría el término danés en su significación de “retoma”, pero no de “recuperación”. Lo que se retoma implica un punto de comienzo, un espacio que todavía no ha recorrido el retornado como tal, cuyo estado habrá cambiado ya antes de que comience a retomar. Aparece, pues, en el punto de retoma como otro, regresado del “más allá”, de la muerte. Podrá repetir espacios, relaciones, experiencias vividas, pero no hay en ellas “recuperación” posible, porque el personaje no es ya quien se fue “al otro lado”. Y no puede haber “recuperación”, además, porque en la obra de Kantor no hay “futuro” ni “esperanza” donde encarnarse, que son características de la vida y ella se mueve en el territorio de la muerte.

Kantor afirmaba que nunca se vuelve vivo al país de la infancia. Ese fue el problema que se le planteó cuando preparaba *El retorno de Ulises* de Wyspianski. Ulises había muerto y tenía que retornar como “hombre vivo en otra época, en otra ciudad (Cracovia), en otros días (1942)”¹²¹.

Kierkegaard, en *La repetición*, afirmaba que el recuerdo, vuelto hacia el pasado, tendría la función de potenciar el plano estético de la existencia¹²². Sin embargo, lo que

¹²¹ KANTOR: “Para mí no hay otro teatro que el mío”. Entrevista de Bogdan Gieraczyński para *Le Monde* (octubre 1980), reproducida por *El Diario de Caracas* el 22 de mayo de 1981. Cfr. *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 281.

¹²² KIERKEGAARD, Sören (Constantin Constantiuns) : *La repetición. Un ensayo de Psicología experimental*. LIBROdot.com. <http://www.librodot.com>, p. 10.

recupera el recuerdo no se ajusta a la vida sino que reorganiza lo que una vez fue en una construcción imaginaria: lo repetido es, en tal caso, una circunstancia, pero las configuraciones que adquiere en dicha construcción convierten lo repetido en diferencia y Kantor hace de la muerte la gran diferencia, una máquina de reconfigurar los objetos de su imaginación para hacerlos reales en la escena, como Ulises.

También Nietzsche adoptó la perspectiva de la repetición en *El nacimiento de la tragedia*. Su lectura del teatro clásico griego lo desviaba de la repetición representativa en aspectos como la máscara, que cubría el rostro del actor trágico y constituía el signo de la multiplicación (repetición) de los roles que asumía el actor, el personaje hecho presente en movimiento real. Detrás de la máscara, siempre había “otro” y luego, nada. Su concepción teatral se definía por la acción, por el movimiento profundo -“la voluntad”-, que crea y destruye, por el eterno retorno de Dionisos que es destruido y renace cada vez.

El actor enmascarado, al arrastrar varias identidades, encarnaría la disolución del yo, de la identidad y de la representación mimética: “El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto” advirtió Deleuze en *Diferencia y Repetición*¹²³.

Deleuze señala, además, que tanto en la obra de Nietzsche como en la de Kierkegaard, a pesar de las distancias que separan al “Dionisos de Nietzsche del Dios de Kierkegaard”, lo que aparece en primer plano es el movimiento; el movimiento real, no el “lógico abstracto”, “falso”, que reprochan ambos a la “mediación” en el sistema dialéctico de Hegel.

Kierkegaard y Nietzsche consideraban, según Deleuze, que la representación era mediación y le opusieron la idea de que el movimiento por sí mismo constituía una obra “sin interposición”. Desde estas premisas, el texto dramático constituía una mediación que arrastraba a todos los signos teatrales a la representación.

Se trataba, pues, de “sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen

¹²² DELEUZE: *Diferencia y Repetición* (1988), p. 51

directamente al espíritu”¹²⁴.

El método que Kantor inventó para “retorcerle el cuello a la literatura”¹²⁵ dramática fue utilizarla como *objet trouvé* y reducirla, a ella también, a la diferencia y la repetición. Con ese uso abría un nuevo frente contra la representación, quizás de un modo más radical que la supresión de la palabra en la escena.

Kantor expresaba su predilección por ciertos dramaturgos como Maeterlink, Kleist e Ibsen, pero fue Witkiewicz el único escritor “residente” en el Teatro Cricot 2 desde su fundación, en 1956. Pero a partir de *Wielopole, Wielopole* (1980)¹²⁶ no recurrirá a textos ajenos. Los tres espectáculos siguientes -*¡Que revienten los artistas!* (1985), *No volveré jamás* (1988) y el póstumo, “*Hoy es mi aniversario*”(1990)- se apoyarán en elementos de su biografía personal y artística y sus textos el producto de la escritura del artista y del trabajo con los actores en la escena.

Wielopole, Wielopole no es, únicamente, el primer espectáculo sin texto literario previo; es la puesta en escena emblemática de la repetición, comenzando por el título. Los personajes -su familia- la encarnan:

Todos ellos repiten sin fin sus tareas/ estampadas como en un negativo, para la eternidad./Concentrados en el mismo gesto, siempre con la misma mueca en la cara/ van a repetir hasta el aburrimiento, / las mismas acciones banales/ básicas, indeterminadas,/ exentas de toda expresión y finalidad¹²⁷.

Ya muertos, su modo de volver, de “conquistar su propia realidad y significado” era a través de la “repetición obstinada. Kantor pensaba que quizás “ese ritmo de latido/ que vuelve una y otra vez” fuera una de las propiedades del recuerdo. Por otra parte, “hacer algo por segunda vez de una forma artificial”, algo que habían hecho antes los dioses, de manera inaugural, entrañaba el riesgo de ser objeto de “sus celos y sus venganzas”¹²⁸ contra quien intentaba usurpar sus prerrogativas.

¹²⁴ DELEUZE: *Diferencia y repetición.*, pp. 32-33.

¹²⁵ “ ‘Agarren la literatura y tuérzanle el cuello’ , como decía Verlaine en el siglo pasado. El teatro no puede ser servil de la literatura”. KANTOR: *No hay más teatro que el mío*, en *La clase muerta*, p. 277.

¹²⁶ Wielopole-Skrzynskie, era su pueblo natal, situado a 180 km de Cracovia, que abandonó para continuar estudios secundarios en Tarnow y los superiores de Bellas Artes en Cracovia. Sin embargo, el lugar de su memoria será siempre Wielopole.

¹²⁷ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 210

¹²⁸ KANTOR: Op.cit., p. 211.

Lo repetido bajo la forma de un ritual adquiere un significado que afecta tanto a la vida individual como a la colectiva. Crea individuación y comunidad al referirse a algo que sucedió in *illo tempore* , protagonizado por una instancia más poderosa que los seres humanos y cuyo carácter fue fundante.

En la repetición el tiempo profano y la realidad dada desaparecen pues transforman a los hombres en aquello que invocan, y al tiempo y el espacio profano, en sagrado, como señala Mircea Eliade¹²⁹.

En tanto sagrado, el significado último del ritual es oscuro, opacidad que Kantor reivindicaba para la obra de arte¹³⁰. Descreía tanto de la plenitud atribuida al intelecto cuanto que la obra de arte pudiera ser comprendida o su finalidad fuera serlo; de aquí su renuncia al texto literario y a la diegesis. La emoción, sostenida por la estructura formal, era suficiente para confirmar el estatuto del espectáculo como real y verdadero. Mircea Eliade precisaba que el estatuto de “real” se adquiriría en estos rituales y siempre estaba otorgado por el otro. Paradójicamente, adquirirían más realidad cuanto más se identificaran con el otro¹³¹.

La repetición que se manifiesta en los personajes kantorianos lo está también en la evocación de la “Habitación de la Infancia”, registrada en la memoria y repetida en el “Pobre Cuarto de la imaginación”. En la “Habitación de la Infancia” transcurren las secuencias cuyas imágenes alimentan las acciones de los personajes, los ruidos, la música y las canciones que en ella suenan, las palabras que se pronuncian. En ella el artista da cuenta de su pasado de la manera elíptica y selectiva en que actúa la memoria infantil la cual, en su necesaria limitación, sólo conserva alguna característica de las personas, las situaciones y los acontecimientos que se dan en el espacio y el tiempo.

¹²⁹ ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. 2001. Emecé. Buenos Aires, p. 26.

¹²⁹ “Es la realización de mi idea de OBRA CERRADA, /que queda definida en “LA CLASE MUERTA”/ cuando ya estaba harto de la concepción usada abusivamente de “obra abierta”, forma abierta, teatro abierto y etc “. Además, Kantor afirmaba que “la obra abierta es fácil y propiciatoria del consumismo”. Por el contrario, la obra de arte sólo puede ser contemplada “tal y como uno mira por la ventana de una casa ajena/ EN SILENCIO,/ de un modo más o menos deshonesto!!!!!!!/ Y esta es seguro una obra de arte. Quizás la más...”. KANTOR:*La clase de escuela. Obra cerrada en La clase muerta*. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante, p. 25.

¹²⁹ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 212.

Todos ellos son modificados cada vez, estructurados a modo de un latido¹³². La memoria, reconocida por Kantor como la “única REALIDAD”¹³³, es un espacio y un destino compartido por los muertos y los objetos que se integran a una categoría común: el tiempo cíclico de la repetición, que es el del eterno retorno.

Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno*, hace un análisis de la temporalidad que regía en las sociedades primitivas, en las cuales las acciones más elementales y cotidianas se insertaban en el presente del tiempo sagrado pues habían sido realizadas, originariamente, por los dioses y, en consecuencia, el tiempo profano de la vida carecía de significado real estaba considerado como un mero devenir. Lo que otorgaba realidad a la vida era la temporalidad del eterno retorno, de la repetición ritual de gestos paradigmáticos alusivos a los mitos fundacionales.

En la escena kantoriana el mito fundacional evocado gira en torno de la familia del artista, con sus nombres verdaderos y el pueblo de Wielopole. El transcurrir de la existencia de los personajes, sus pequeñas mezquindades, sus fobias, las sacudidas y los avatares de la historia a que se vieron expuestos a lo largo de sus vidas; esa era la epopeya fragmentaria que la memoria del artista hacía revivir sobre las tablas.

En *Wielopole, Wielopole*, el escenario de la memoria está poblado de personajes, objetos y acciones repetidas. El Fotógrafo, cuya viuda asume su papel es, en realidad, una fregona del depósito de cadáveres que resulta ser también la Muerte; la Cama-taller-de-la muerte, que gira constantemente sobre su eje y metaforiza el tiempo cíclico de la vida y de la muerte, presenta alternativamente la figura agonizante del Cura o de su maniquí, ya muerto. Por ello el Cura nunca termina de morir, mientras la abuela Katarzyna repite incansablemente sus cuidados al enfermo, armada con una bacinilla.

La Cámara de Fotos-Ametralladora “fijará” a los soldados retratados y ametrallados en el espacio de la muerte, en un constante retratar y fusilar. Los parientes que posan en las fotos recordatorias de la familia están muertos hace ya mucho tiempo y ahora son repetidos como muertos y maniqués en el espacio teatral.

En una fotografía, que muestra a sus padres antes de la Primera Guerra y en la cual la madre está encinta de él, los tres aparecen repetidos en la escena por los actores que los

encarnan y por él mismo, de pie, sentado a un costado de la escena o deambulando por ella. Kantor se consideraba incluido en la imagen fotográfica aunque no apareciera en efigie, subrayando así su alejamiento de la visualidad y del principio de semejanza propio de la reproducción.

El primer acto de *Wielopole, Wielopole*, denominado “La boda” alude a un ritual que, no por repetido en todas las culturas, resulta menos individualizado aún cuando pudiera celebrarse colectivamente. La boda se celebra dos veces en escena -en el primer acto y en el segundo-, rompiendo la lógica temporal sucesiva.

Las ceremonias nupciales repiten la hierogamia, el casamiento divino entre el Cielo y la Tierra, cuyo sentido es el de promover la fertilidad de todo lo existente¹³⁴. Es, además, un ritual de pasaje tan central en la vida personal y social, que los alumnos del taller que Kantor impartió en Milán eligieron precisamente, “La boda”, como tema de su trabajo colectivo. Por otra parte, el matrimonio inaugura la constitución de la familia, motivo que ocupa prácticamente todo el horizonte de la memoria del artista.

El segundo acto (“Insultos”) es casi una apoteosis de la repetición, que se verifica en esa burbuja intermitente del tiempo sagrado, frente al cual el tiempo continuo de la vida queda abolido y, cuando se reanuda, los seres acaban por encontrarse con la inevitabilidad de la muerte. En ello consistiría la venganza divina a que expone la repetición, que escinde la condición inmortal de los dioses de la condición finita los hombres y cuya muerte es la conclusión de la vida histórica, como sostiene Mircea Eliade¹³⁵.

Los desplazamientos de la familia por la habitación realizando traslados, evacuaciones o regresos, actúan como un movimiento coral de base. Hay una puerta, al fondo del escenario, que se cierra y se abre permitiendo que el exterior, el tiempo histórico, penetre en el recinto familiar, convertido en una especie de cápsula que los protege relativamente de los eventos de allí afuera. La puerta atrae compulsivamente al Tío Karel, que tanto amenaza con irse como anuncia alborozado que ha vuelto.

Allí se repite la reiterada muerte del Cura, que no alcanza su culminación -la ceremonia del entierro- sino al final del cuarto acto. También el Padre protagoniza

¹³⁴ ELIADE: *El mito del eterno retorno*, p.19.

¹³⁵ ELIADE: Op. cit., p. 32.

varios regresos -durante sus permisos del frente-, con sus llegadas y partidas. El acto finaliza con la violación ritual del maniquí de la Madre Helka por parte de los soldados, ante la mirada indiferente del Padre, como repetición simbólica del matrimonio desgraciado de los padres del artista.

Además de verificarse en las acciones, la repetición se encarna, como ya se ha dicho, en los personajes, -algunos encarnados por dos actores gemelos, los hermanos Janicki- y en los maniqués, sosías de todos ellos. Estos gozarán de una doble jerarquía porque siendo cuerpos inertes se los aprecia como vivos, en tanto que los actores vivos están encarnados en personajes muertos y también lo parecen, como la actriz que encarna a la Madre Helka. O se asemejan a robots, como el Padre-Soldado con sus movimientos mecánicos y su discurso hecho de onomatopeyas, clichés, maldiciones e insultos y cuyas imágenes quedaron impresas en la memoria del niño Tadeusz.

En el espacio del teatro, los únicos “vivos” son Kantor –cuando no encarna un papel- y los espectadores, que asisten a cierta distancia a la ceremonia y comparten, emocionalmente, repetidos ellos también durante el ritual del espectáculo, el tiempo cíclico, el tiempo sagrado de la escena.

La presencia bíblica es otra de las repeticiones, esta vez textuales, en el acento profético con que la Tía Mañka recita fragmentos del Apocalipsis o de la Pasión, así como se repite en este espectáculo un elemento sonoro de *La clase muerta*: el sonido seco y funeral de las bolas de madera de la Cuna-Féretro, que se transforma aquí en el tañido de las campanas de la muerte. Además, las desgracias que ellas evocan, siempre vienen acompañadas por las reiteradas apariciones del Tío Stas, el Deportado a Siberia, con motivo de algún acontecimiento, como la cena de Navidad -la cual repite la Última Cena- o de un festejo, como en el cumpleaños del artista en su espectáculo póstumo, *Hoy es mi aniversario*.

En el tercer acto, “La crucifixión”, la repetición se refiere a la temporalidad, tanto de la realidad vital como la relacionada con el tiempo sagrado. La temporalidad está marcada por el abrir y cerrar de la puerta del fondo que separa el mundo exterior del íntimo de la Habitación familiar y constituye la frontera física entre el devenir del tiempo profano -la Historia- y el tiempo sagrado que se verifica dentro, en el espacio de la escena. La invasión periódica de la temporalidad histórica y lineal pierde su significación social

en el mismo momento en que penetra en el escenario, para convertirse en peripecia familiar y en objeto teatral.

La apertura de la puerta se rige por el tiempo artificial del reloj, a horas fijas -las 8, las 10, las 12- y organiza los actos cotidianos, tales como vestirse y desvestirse, ordenar los muebles o entrar y salir o los juegos de cementerio que, como todo juego, carecen de otra finalidad que no sea la de jugar. A pesar de su diferencia, unos y otros constituyen otras tantas acciones regidas por la repetición de las acciones y el ritmo que las puntea, escandidas por la apertura de la puerta, separa y pone en comunicación el espacio sagrado de la habitación de la niñez allí evocada con el espacio exterior.

Volviendo a los actos cotidianos mencionados más arriba, los movimientos repetidos de los personajes subrayan su aspecto abstracto y su perfección antes que su inclusión en un discurso temporal de la vida cotidiana. Acciones tan mecánicas y repetitivas, tan fragmentadas, carentes de nexos y finalidad, que surgen y se apagan sin razón aparente, como fragmentos sueltos de un lenguaje que responde más a la morfología que a la sintaxis.

El tiempo del reloj, que rige las actividades diarias y el trabajo utilitario, ordena acciones que carecen de valor económico: vestirse y desvestirse, ordenar la casa, actividades “gratuitas” desde el punto de vista de la “producción”, ni apreciadas ni retribuidas, como los cuidados femeninos de la Abuela Katarzyna al Cura enfermo. O como la actividad de los Tíos Karel y Olek, -encarnados por los gemelos Jasinski- quienes, en su intento de ordenar tres sillas según cálculos inútiles en la práctica, deben enfrentarse a multitud de problemas que no parecen tener solución.

La finalidad del orden se pierde al disgregarse en diversas acciones la línea que dirige su cometido, independizadas de la función y que, una a una, se muestran inservibles a efectos positivos. Por ello, quedan resignificados como acciones autónomas que no se corresponden con la lógica de la realidad cotidiana e imposibles de representar.

La gratuidad del juego (escénico), la falta de función y de utilidad de las secuencias con vistas a la diégesis, la destrucción de la sintaxis en el lenguaje escénico, las acciones encerradas en sí mismas y llevadas al absurdo por la repetición, constituyen otros tantos fundamentos de la poética kantoriana.

Capítulo 2

Una clase de realidad: la “realidad del más bajo rango”. Tadeusz Kantor y Bruno Schulz

“Me permito recordar que el método fundamental de mi obra (si puedo expresarme de modo tan patético) es la fascinación del rango más bajo. Es lo que explica mis cuadros, mis embalajes, mis objetos pobres, tanto como mis personajes pobres quienes (como los hijos pródigos) retornan miserables a su casa natal”. Tadeusz Kantor

“Toda nuestra generación había madurado de hecho a la sombra de Schulz, pero muchos lo olvidaron, o más bien, nunca lo recordaron”. Tadeusz Kantor

2.1. Kantor y las vanguardias de entreguerras

El lugar que Bruno Schulz ocupaba en la literatura de entreguerras lo define una declaración de Witold Gombrowicz: “Nosotros éramos tres, Witkiewicz, Bruno Schulz y yo, tres mosqueteros de la vanguardia polaca de entreguerras”. Estos artistas -junto con Robert Musil, Herman Broch, Danilo Kis, Thomas Bernhard y Jan Svankmajer en la generación posterior- representaban la “otra” modernidad, la de la Europa Central¹³⁶, de la que Kantor fue uno de sus paradigmas.

La guerra, el Holocausto y el régimen comunista posterior silenciaron la incipiente fama que adquiriera Schulz en la década de los treinta con la publicación de sus colecciones de relatos *Las tiendas color canela* (1934) y *El sanatorio bajo la clepsidra* (1937)¹³⁷. Su vocación literaria hizo de él un agudo crítico y a su atención se debe el interés que despertó la aparición de *Ferdydurke* (1933), la primera novela de Witold Gombrowicz.

De estas tres figuras de la vanguardia polaca quien marcó decisivamente la creación de Tadeusz Kantor fue Bruno Schulz. El dramaturgo nunca cesó de reconocer el calado que había tenido en la formación de su pensamiento artístico este raro escritor, dibujante y grabador judío nacido en 1892 en Drohowicz, un pueblo actualmente situado dentro de las fronteras de Ucrania y entonces en la Polonia de la partición, bajo el dominio del Imperio Austrohúngaro.

Hijo de un comerciante internacional acomodado, estudió arquitectura en Lvov y pintura en Viena, ejerciendo como profesor de dibujo y grabado en el instituto de su

¹³⁶ El poeta polaco Czesław Miłosz titula *Otra Europa* a la obra donde aspira a dar cuenta del país donde nació, Lituania, como parte de la zona oriental europea, escapando a los “conceptos estereotipados como “alma eslava” aplicados a un territorio “con sus mezclas de lenguas, de religiones y tradiciones, situándola en relación al resto del continente, o incluso de nuestro planeta llegado a la era intercontinental”. 1981. Tusquets Editores. Barcelona, p. 11.

¹³⁷ Publicados en España en 1999 como *Obra completa* por la editorial Siruela, en una traducción de Juan Carlos y Elswieta Vidal.

ciudad natal. Schulz fue asesinado de un tiro en la cabeza en 1942 por un oficial de la Gestapo, no lejos de la casa donde había nacido.

En 2004 se celebró en Nancy una exposición conjunta del Museo Nacional de Cracovia y el Museo de Bellas Artes de la ciudad francesa consagrada a “los tres mosqueteros”¹³⁸: Stanislas Ignacy Witkiewicz (Witkacy, para diferenciarse de su padre, del mismo nombre y reconocido pintor simbolista), Witold Gombrowicz y Bruno Schulz .

En ella se establecían los lazos comunes entre los tres artistas, fundamentales en la elaboración del universo kantoriano.

En líneas muy generales, los unía el sentido del humor, la ironía, el antinaturalismo y el dominio de lo espiritual, así como una posición destructiva frente a la realidad, plasmada en la fragmentación. Sin embargo, en lo que se refiere a la modernidad de la forma, los medios usados por ellos no eran rupturistas como lo fueron los del Cubismo. Su condición revolucionaria consistía en la sumisión del lenguaje literario a procedimientos que lo desnaturalizaban y lo alejaban de los clichés al uso y de la representación. Otro rasgo común, compartido por Kantor, era su posición crítica hacia el patriotismo y la religión, pilares del nacionalismo polaco y su cultura desde el siglo XIX.

Los tres practicaban el ateísmo, restringido en Witkiewicz pero radical en Gombrowicz. En cuanto a Schulz, que era judío, se mostró indiferente a la religión de sus padres -que tampoco eran practicantes- e incluso, en un momento de su vida y en la esperanza de contraer matrimonio con una mujer católica, se dio de baja en la comunidad judía de Drohobycz.

Kantor, por su parte, creció en la rectoría de la iglesia de Wielopole, donde su tío abuelo era párroco, en tanto que su padre era de origen judío, convertido de adulto al catolicismo. Ambas culturas religiosas están profundamente enraizadas en el universo kantoriano, visiblemente a través de objetos litúrgicos -las cruces, que aparecen prácticamente en todas ellas, los rollos de la Torah, las Tablas de la Ley-, algunos valores y tradiciones, las numerosas referencias musicales y culturales; pero sobre todo, encarnados en los personajes: el Cura y Szmul, el vecino judío en *Wielopole*,

¹³⁸ *Les Trois Mousquetaires*, 2004. Editions Fage, Nancy.

Wielopole, los Obispos y los *jassidim*, el Rabino y la Beata de *¡Que revienten los artistas!*; las canciones en *yddish* y los himnos cristianos entonados en polaco, los ritos mortuorios, las bodas o las procesiones.

Los tres artistas, como también Kantor, hicieron pivotar el eje de su creación en los aspectos personales y biográficos de forma explícita, si bien cada uno los abordó de manera diferente. De modo muy somero podría decirse que Witkiewicz los expresó a través de la auto caricatura, Schulz mediante la mitificación degradante y Gombrowicz, con la reivindicación de la infancia y la inmadurez –idea compartida con Schulz- que consideraba el único estadio de autenticidad en la vida humana.

Para Bruno Schulz, esa edad inaugural contenía, además, connotaciones religiosas. Representaba el mito del comienzo, de un nuevo comienzo asociado a la llegada del Mesías. En su relato *El jubilado*, el anciano personaje decide volver a la escuela y emprender sus estudios desde el principio, en un grotesco retorno a la infancia. Sin embargo, no planteaba una vuelta a la infancia “en general”, sino a la suya propia, en la cual hallaba los elementos para sus construcciones imaginativas¹³⁹ y a la que llamaba “la época genial”, título de uno de sus relatos. En este relato hallamos el germen de los personajes de *La clase muerta*, que cargan el maniquí de su niñez a sus espaldas.

Los personajes de ese espectáculo y el que evoca a Kantor en su infancia, Yo a la edad de seis años, (*¡Que revienten los artistas!*) ya son memoria, pertenecen al lado del “más allá”, de la muerte. De su vida terrenal sólo conservan fragmentos no demasiado agradables de recordar. Los que poblaban los recuerdos de Kantor como alumno de una escuela académica y memorística o asociados a la Primera Guerra, y al hecho de ser hijo de un padre ausente.

En tanto artista, quizás se identificara con el niño-pintor que aparece en *El círculo vicioso* (1895-97)¹⁴⁰ del maestro del simbolismo polaco Jacek Malzcewski, como aventura Denis Bablet. El niño está sentado en la cúspide de una doble escalera de mano, significando así sus deseos de llegar hasta ese lugar en el camino del arte,

¹³⁹ FIKOVSKI, Jerzy: *Regions of the Great Heresy*. Bruno Schulz. A Biographical Potrait. 2003. W.W. Norton & Company. New York. London, p. 73.

¹⁴⁰ MALCZEWSKI, Jacek: *Le cercle vicieux* (El círculo vicioso) 1895-97, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*. vol. 2, p. 20. Ver Anexo.

mientras ignora a la masa de falsos artistas, repetidores de clisés al uso que cercan la escalera y parecen acosarlo¹⁴¹.

El humor será, también, un elemento común entre los tres artistas quienes lo abordarán de manera acentuadamente grotesca, como Gombrowicz y Witkiewicz o más poética y absurda, como Schulz y Kantor, cuyo humor no es verbal sino clownesco, como algunas de los juegos de identidad protagonizadas por los gemelos Janicki en *¡Que revienten los artistas!* o el tango bailado por los Obispos en *No volveré más*. Asimismo, Kantor vacía de *pathos* la agonía del Yo muriente en la cual la Muerte, personificada en la Prostituta de Cabaret, está recostada junto a él en el lecho y despliega sus maniobras seductoras de manera teatral.

De estos tres artistas, Schulz y Witkiewicz fueron los que más profunda y directamente incidieron en la obra de Kantor. Gombrowicz no fue una referencia sino un punto de partida, fundado en la extrañeza, si bien para ambos artistas el concepto no tenía la misma significación: a Gombrowicz le garantizaba la autonomía y a Kantor, la posibilidad de apropiarse de la obra de otro a través de la manipulación, cuyo caso más extremo lo constituyen las piezas de Witkiewicz que puso en escena¹⁴².

De entre los aspectos caracterizadores de estos tres grandes artistas que se advierten en el conjunto de su obra el fundamental se refiere a la común opción por una polonidad insumisa, crítica, impura y abierta a escenarios más vastos. Kantor “usa” a sus antecesores como material, midiéndose en un cuerpo a cuerpo y sin complejos, con cada uno de ellos.

2.2. Kantor y Schulz: las metáforas compartidas

2.2.1. El “Libro”

Con Schulz tiene en común el escenario: ambos nacieron y se educaron -con una diferencia de 23 años- en la Galizia polaco-judía, donde representaba la mitad o más de la población en gran parte de los pueblos y ciudades, pero ninguno de ellos se sintió comprometido como creyentes con las respectivas religiones familiares. Con ser

¹⁴¹ BABLET, Denis: *El miedo y la gloria*, en BANU, Georges (director): *Kantor, l'artiste à la fin du xxème. siècle*. 1990. Actes Sud, p. 40.

¹⁴² *El pulpo* (1956), *La pequeña casa de campo* (1961), *El loco y la monja* (1963), *La gallina acuática* (1967), *Los zapateros* (1972), *Los graciosos y los mononos* (1973) y *La clase muerta* (1975).

importantes estas referencias adquieren todo su valor en el plano artístico, en el cual se entrecruzan con otras literarias que, como la compartida metáfora del “Libro”, comprometen la visión y los alcances de la propia obra, y cuya genealogía podría remontarse a Stéphane Mallarmé.

El “Libro” era, para el poeta francés, un “instrumento espiritual” y un espacio poético: el lugar “donde vive el espíritu satisfecho”, en el cual la letra adquiría su “expansión total”¹⁴³. Era, pues, una ventana a lo Absoluto y el paradigma del Arte Puro; imagen a la que el Mallarme había subordinado por entero su trabajo, aspirando a la obra total. En su último poema *Un coup de dés n’abolira l’hasard* (Una tirada de dados no abolirá el azar) la expansión de la palabra en el espacio de la página en blanco, pauta de silencios y espaciamentos, tendía a romper la linealidad del verso a fin de que la “Página” fuera percibida de forma simultánea, como la imagen de dos lenguajes que conformaban una totalidad. O como la realidad autónoma de la palabra, liberada del poeta, habitando un universo propio donde el azar jugaba su parte en el acto de creación y donde el texto quedaba expuesto al lector.

En la línea de Mallarmé y los poetas simbolistas, Schulz y Kantor trabajaron a contracorriente de la mirada tradicional sobre el arte, como artistas heréticos y oscuros, pero en ellos la metáfora mallarmeana adquirió matices diferenciadores. El “Libro” de Schulz estaba formado por fragmentos; los recortes de revistas y periódicos que se coleccionan en la infancia, cuya significación y coherencia residen sólo en la imaginación de su recopilador y constituirán los fundamentos de la imaginación del adulto:

Lo llamo simplemente el Libro, sin más epítetos ni definiciones, y hay en esa obstinación algo de desamparado suspiro, una silenciosa capitulación ante la magnitud de lo trascendental, porque ninguna palabra, ninguna alusión sería capaz de restablecer, despedir aroma, vibrar con un escalofrío de miedo, frente al presentimiento de algo sin nombre, cuyo sabor en la punta de la lengua supera nuestra capacidad de asombro¹⁴⁴.

Sin embargo, continúa Schulz, el fin de la primera infancia conllevó el abandono momentáneo del Libro el cual, sin embargo, permanecería en el subconsciente del

¹⁴³ MALLARMÉ, Stéphane.: *Quant au livre*, en *Oeuvres Complètes*, Vol. II, 2003. La Pléiade. Gallimard. Paris, pp. 214 -228.

¹⁴⁴ SCHULZ, Bruno.: *El Libro*, en *Las tiendas color canela*, *Obra completa*, 1993, Siruela, Madrid, p. 117.

narrador para reclamarle al padre, en una especie de delirio onírico, el Libro perdido. Ignorando a qué libro se refería, este le ofreció la Biblia, que su hijo rechazará con indignación: “ ¿Por qué me das ese contaminado apócrifo, la milésima copia, una vulgar falsificación? ¿Dónde está el Libro?”¹⁴⁵

La mirada adulta del padre consideraba que el Libro era un mito cuya extinción sería paralela al fin de la infancia, en tanto que, para el hijo, conservarlo significaba “un postulado, un deber”.

Finalmente, el niño consiguió recuperar los residuos, con el sentimiento de que el Libro había sido objeto de un sacrilegio: “En aquel momento, ya poseía ese pedazo del Libro, esos penosos restos que, por un azar, habían caído en mis manos”¹⁴⁶.

La significación de los materiales del Libro es ambigua y oscilante: para la mirada adulta del padre y Adela, la sirvienta que los había utilizado en la cocina, solo eran basura; para la del narrador, constituían las huellas de un mundo perfecto que tendería siempre a alcanzar, sin lograrlo.

El no sería el niño del cuadro de Malczewski pues la grandeza no se cifraba en su persona sino en el objeto perdido que consideraba único, “un Auténtico”. El real y verdadero cuya posesión le abriría las puertas a lo trascendente.

La concepción de que lo “real y verdadero” estaba en esos papeles viejos, abría la noción de que la autenticidad se ocultaba en lo excluido de la realidad utilitaria que, una vez caducada, no llama la atención de nadie. Salvo del niño que los rescata de la exclusión y los resemantiza, sin restarles su entidad de material de pacotilla, incapaz de suscitar el interés de otros lectores y manteniéndolos, de ese modo, en un espacio secreto y misterioso.

Sin embargo, el “verdadero texto” lo constituyen las historias que el niño-Schulz desgranará a partir de los anuncios de una loción para hacer crecer el pelo, de un bálsamo milagroso y de una tienda de instrumentos de música popular.

Schulz imaginará a los posibles usuarios de esos productos: la muchacha, convertida en el “apóstol de la melenidad”; la multitud de convalecientes que, agradecidos al

¹⁴⁵ SCHULZ.: *El Libro, Obras completas*, p. 119.

¹⁴⁶ SCHULZ.: Op. cit., p. 120.

bálsamo milagroso que les había devuelto la salud, vendrían “de Transilvania, de Eslavonia, de Bucovina, a dar testimonio y contar sus historias con palabras calurosas y emotivas”¹⁴⁷.

Los instrumentos musicales del anuncio, por su parte, adquirirían una identidad, contagiados por el carácter de sus dueños:

“Se veían organillos, bellamente pintados, vagabundeando sobre las espaldas de diminutos viejecillos apagados, cuyos rostros, comidos por la vida, estaban, como cubiertos de telarañas, totalmente borrosos, rostros de lacrimosos e inmóviles ojos secándose, rostros yermos, descoloridos e inocentes como la corteza de los árboles agrietada por la intemperie, y como ella despidiendo un olor a lluvia y cielo”¹⁴⁸

La descripción de los organillos y sus intérpretes constituye en sí misma toda una narración en la cual la actividad del lector del anuncio y la de quien relata la historia son poco deslindables, ya que las frases de propaganda se insertan en el texto que desencadena la lectura y ese continuo injertar servirá de paradigma al tratamiento que Kantor dará al texto de la pieza de Witkiewicz *Tumor Cervical* en *La clase muerta*.

El “Libro” seguirá siendo fuente de producción textual desde sus fragmentos, desde su incompletitud y su condición de material de rechazo. Kantor, de la mano de Schulz, conferirá al universo de objetos pertenecientes al “más ínfimo rango”, a esos materiales auténticos “arrancados a la vida”¹⁴⁹ pero puestos fuera de lugar (del lugar de las mercancías), el valor un descubrimiento.

El choque entre el anuncio publicitario y el texto creaba una realidad “fuera de lugar” (del lugar del anuncio), casi escandalosa, porque desviaba la función poética hacia otra diferente que incitar al consumo. En cambio, “daba lugar” a un texto puro, inmotivado, autónomo y orientado hacia sí mismo; un texto literario.

En una carta a Witkiewicz de 1935¹⁵⁰, Schulz se refería a esas imágenes fuertes de la infancia como una “agenda”, como “el capital de acero del alma”, frutos de la intuición y de una conciencia aún no formada del todo. En estas definiciones el artista no consideraba que fueran “descubrimientos”; significaban medios para “entender cada

¹⁴⁷ SCHULZ.: *Íbid.*, p. 122.

¹⁴⁸ SCHULZ.: *El Libro, Obras completas*, p. 123.

¹⁴⁹ KANTOR.: *Le tableau*, en *Les voies de la création théâtrale*, Vol. 2. 2000. CNRS Éditions, Paris, p. 162.

¹⁵⁰ FIKOWSKY: *Regions of the Great Heresy*, p. 77.

vez mejor el secreto que se oculta en ellas [las imágenes]”¹⁵¹, en un trabajo de exégesis que no conocía fin por lo que el “Libro” adquiriría dimensiones metafísicas, sin perder su condición de desecho, condición que Kantor atribuirá a su “objeto pobre”, como se verá más adelante.

Además, hemos observado que, a diferencia de Schulz, este hará abundante uso de la palabra “descubrimiento” para referirse a sus elaboraciones teóricas, a sus encuentros (fortuitos o no), con los materiales objeto de su trabajo semántico posterior.

El Libro de Kantor también se identificaba con el Absoluto y en él se hallaban las bases y los procedimientos de su creación. En 1980 el artista inició, con la ayuda de Anka Plaszkowska un proyecto de Obra Total, un “Libro-Exposición”, que nunca fue más allá de la etapa de proyecto y en los cuales la estudiosa halla algunos puntos importantes de confluencia con los valores de “el Auténtico”, “el Original Sagrado” y “la Santa Realidad”¹⁵² de Schulz.

De todos modos, se podría considerar que el propósito de Kantor se llevó a cabo finalmente, con mayores garantías de trascendencia, que la nunca realizada exposición. El propio Kantor creó en 1980, la Cricoteka, sus “archivos vivientes”. Su particular Libro estaba concebido para generar nuevos textos en diversos formatos, en tanto la institución es también un centro de investigación y de exposiciones temporales de la obra de los proyectos de otros artistas.

2.2.2. La infancia

Al comienzo de este capítulo habíamos hecho referencia a la común consideración hacia la infancia de dos de los “mosqueteros” y que halló eco también en la obra de Kantor. Con independencia de sus personajes teatrales, la obra plástica del artista abunda en ese motivo tanto en sus dibujos como en sus pinturas.

Habría que precisar más, sin embargo, las concepciones de ambos artistas respecto de la niñez. Para Schulz representaba un paraíso perdido y la etapa (“genial”) en que el ser humano se expresaba con la mayor autenticidad y poseía, al carecer de “experiencia”, una visión no estereotipada de la realidad, que se le presentaba abierta a

¹⁵¹ FICOWSKI.: *Regions of the Great Heresy*, p. 77.

¹⁵² PTASKOWSKA, Hanka: *Kantor v/s les trois*, en *Les Trois Mousquetaires*, p. 147.

la interpretación y a lo maravilloso. Schulz tenía como “meta ideal madurar en la niñez”, como confesó al crítico Andrzej Plésniewicz en una carta de 1936¹⁵³.

Sin embargo, en uno de las ilustraciones para su relato *El jubilado*, los tres niños que rodean al personaje aparecen con rasgos ambiguos, entre perversos y burlones¹⁵⁴, cercana a la visión también ambigua de los Viejitos-alumnos de Kantor en *La clase muerta*, a través de sus mutuas burlas y ciertos actos execrables a los que se entregan. El dramaturgo también los muestra en el papel de víctimas en algunos dibujos: *Los niños asesinados por el rey Popiel*, sobre un cuento popular polaco, o en el ciclo de *La guerra de Vietnam*¹⁵⁵.

Tampoco está ausente en ellos una actitud seductora, que no se halla en Schulz: en *Hoy es mi cumpleaños* la Infanta de Velázquez sale del marco del cuadro y lo visita de noche en su atelier, como una amante furtiva. Contrariamente, en la gran mayoría de dibujos y pinturas que le dedica al personaje velazqueño¹⁵⁶, conserva la pureza e inocencia atribuidas generalmente a la infancia.

Tanto uno como otro estaban ligados a una corriente de la literatura y el arte que provenía del simbolismo polaco, en la cual los niños encarnaban el sufrimiento del inocente, así como la fe ingenua y la adhesión al juego y al misterio y a quienes estos artistas rindieron homenaje en ocasión del levantamiento protagonizado por los estudiantes de Wrzesma en 1901, oponiéndose a la germanización de la enseñanza. Este acto los convirtió en la divisa de la conciencia nacional y en un revulsivo para la burguesía, conformada a la dominación extranjera y aletargada por el bienestar económico.

Kantor les presenta sus respetos en *¡Que revienten los artistas!*, a través del niño, montado en su Velocípedo quien encabeza, vestido con uniforme militar, el pomposo cortejo de los generales del mariscal Pilsudski. Esta allí como un testigo, como un ejemplo, pero también como una víctima.

¹⁵³ FIKOWSKI: Op. cit., p. 72.

¹⁵⁴ SCHULZ: *Pensionist und Jungen an einer Bank* (Jubilado y niños en un banco). 1936. Ilustración para el relato *El jubilado en Sanatorio bajo la clepsidra* (1937) en *Bruno Schultz. Das Graphische Werk*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2000. München, p. 98. Ver Anexo.

¹⁵⁵ No nos fue posible hallar reproducciones de dichos dibujos.

¹⁵⁶ *L'Escena de la memòria/ Tadeusz Kantor*. Catálogo de la exposición de la obra plástica del mismo nombre. Fundació Caixa de Catalunya/Fundación Arte y Tecnología, Barcelona/Madrid, marzo de 1997, p. 97. Ver Anexo.

La visión de su infancia en Drohobycz era para escritor Schulz un sistema cerrado, compuesto por un conjunto fragmentario y finito de imágenes metaforizado en el Libro. Es la de un narrador-niño, abierta al asombro y a lo fantástico que se oculta en la realidad, y lo hace desde una oscura poética de lo imposible en la cual la deformación grotesca ocupa el espacio de la verosimilitud. A través de la decadencia económica de su familia dio cuenta de la transición de uno a otro siglo, de un sistema mercantilista en el cual floreció a otro industrial que la llevó a la ruina, cuyo espacio simbólico describe en *La calle de los Cocodrilos*.

La infancia de Kantor también giró en torno a un trauma, el abandono del padre, ante el cual se había alzado la familia materna como una fortaleza, a la que Kantor hizo subir al escenario contemplada desde varios prismas que devolvían imágenes trágicas y grotescas de cada uno de ellos, sirviéndose de la memoria como un trampolín para manipular su historia y hacer de esos relatos materia teatral.

2.3. Elogio de la pobreza

La obra de Kantor se articula en torno a la noción de “pobreza”, equivalente -con matices que se analizarán más adelante- a la “degradación” de Schulz, que también fue compartida por Gombrowicz. La percepción de la “realidad degradada” de Schulz corresponde, en los términos de Kantor, a “la realidad de último rango”, la “realidad del rango más bajo”, o de “ínfimo rango”, según las traducciones¹⁵⁷.

Esta visión de la realidad la experiencia humana está relacionada con el concepto de “pobreza”, como lo entendía Walter Benjamin¹⁵⁸: el acceso a una “nueva barbarie”, cuya significación positiva, según las vanguardias clásicas, obligaba a “recomenzar desde el principio”. Así lo había declarado Kantor en su *Manifiesto del Teatro Cero* (1968)¹⁵⁹, a fin de hacer tabla rasa con el teatro naturalista y con las vanguardias cansadas, que se valían de la experiencia adquirida para establecer nuevos clisés y privar a la obra de arte “de riesgo, de aventura, de rebelión y de ‘desconocido’”¹⁶⁰.

¹⁵⁷ En esta investigación se usarán indistintamente.

¹⁵⁸ “Lo utilizamos para introducir una concepción nueva, positiva, de la barbarie. Pues, ¿en qué sentido su pobreza en experiencia conduce a la barbarie? En el sentido en que la lleva a recomenzar dese el principio, sin volver la cabeza a la derecha ni a la izquierda”. *Expérience et pauvreté* (1933) en *Oeuvres*, Vol. II. 2000. Gallimard. Paris, pp. 366-367.

¹⁵⁹ KANTOR.: *El teatro de la Muerte*, pp. 80-104.

¹⁶⁰ KANTOR.: Op. cit. p. 77.

En esa época Kantor ya era presa de su pasión por los objetos “de categoría inferior”; señaladamente, los paraguas en distintos estados de ruina, que comenzará a coleccionar. Los fijó por primera vez a una tela en 1964 y continuó presente en su obra plástica hasta 1970, aunque el concepto de “objeto pobre” se remonta a los años de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi.

La inclusión del paraguas en sus pinturas podría leerse como un gesto de profanación vanguardista al uso. En realidad, respondía a una estrategia en sus estudios espaciales, que no llevaba a cabo con un lenguaje abstracto sino con los objetos desechados de la realidad cotidiana. En posición de apertura el paraguas creaba un subespacio interno, al tiempo que aludía, necesariamente, a la imagen curva del espacio cósmico, considerado por el artista como el punto del cual había que “partir de cero”¹⁶¹, de la “pobreza” que se constituye en una categoría económica y cultural.

Según Brecht, la justicia distributiva del comunismo no se refería tanto a la riqueza como a la pobreza¹⁶², que puede entenderse tanto como carencia de un determinado bagaje por falta de experiencia como la renuncia consciente a él, en tanto el aprendizaje previo connotaba una rutina, determinaba un estilo, cuyo resultado final desembocaba en el saber fosilizado y caduco de un relato histórico también cuestionado. La “pobreza”, en cambio, significaba la renovación en las relaciones económicas, sociales y de todas las metáforas de la cultura.

Esta era objetiva en la década de los cuarenta, con el mundo en guerra y luego, con el desencanto de la posguerra que frustró las esperanzas de un orden mundial pacífico y justo, que encontrará una respuesta artística en el “cero” del manifiesto teatral¹⁶³ de fines de los sesenta.

Si bien la “pacotilla” de Bruno Schulz forma parte de un nuevo circuito económico, el de los productos baratos, el “objeto pobre” de Kantor está asociado a la figura del trapero (baudeleriano) quien, mediante un trabajo de recolección y selección, va

¹⁶¹ KANTOR *Metamorphoses*, 1982, Sté Nelle des Éditions du Chêne, Paris, p. 64.

¹⁶² BENJAMIN, Walter: *Expérience et pauvreté* (1933). 2000. *Oeuvres*, vol. II. Gallimard. Paris, p. 367.

¹⁶³ *Manifiesto del “Teatro cero”* (1963), en el cual abona la idea de un teatro autónomo, ajeno a la representación, al drama, de la catarsis, porque su objetivo era el choque, no la armonía. en cuya base está el circo como acto de la imaginación y, como Dadá, aspiraba a reducir a “cero”, a la negación y destrucción del teatro tradicional. KANTOR: *El teatro de la muerte*, pp. 80-91.

compilando una realidad paralela aunque degradada por el tiempo y por el uso pero inaugural en tanto los materiales que la componen fueron previamente desechados.

El trapero les otorga una nueva existencia, los rescata a través de su mirada y su acción, para reintegrarlos a un circuito económico de segunda clase, de segunda mano; a menudo, investidos de valores no apreciados con suficiencia en su primera vida debido a su caducidad y a su vejez, a su apartamiento de la norma; en este caso, de la belleza, la novedad y la utilidad.

Baudelaire establecía concomitancias entre el trapero y el poeta:

“Souvent, à la clarté rouge d’un réverbère
Dont le ven bat la flamme et tourmente le verre,
Au coeur d’un vieux faubourg, labrynthe fangeux
Où l’humanité grouille en ferment orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs, comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ces sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projets.”¹⁶⁴

Ambos desobedecen la partición utilitaria del tiempo, deambulando en la noche mientras el productor-consumidor, que los ignora, descansa. Pasan desapercibidos, sumidos en otra realidad -los desechos, las palabras- que es la suya y que los ojos de la masa no saben, no quieren o no pueden percibir. El trapero y el poeta, como el niño, resemantizan la materia común a todos -los objetos, las palabras- hallada en forma de fragmentos: una taza de café sin asa y sin plato, una muñeca a la que le falta una pierna, objetos cuya utilidad y destino se ignoran, pero al que ellos les asignan uno, como si pertenecieran a una cultura poco estudiada y el museo de antropología lo hubiera catalogado, arbitraria y prudentemente, como “objeto de culto”. Sacralizados y apartados de la serie original.

La intuición baudeleriana del trapero/poeta— retomada por Walter Benjamin en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*¹⁶⁵-, abría las puertas a la mirada sobre el objeto

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles.: *Le vin des chiffonniers*, en *Les Fleurs du Mal. Oeuvres Complètes*, Vol. I. 1975. La Pleiade. Gallimard, Paris, p. 106. Hemos preferido respetar la lengua original del fragmento. La siguiente traducción, funcional, es nuestra: “A veces, bajo la roja claridad de un relámpago/ Cuya llama golpea el viento/ En el corazón de un viejo barrio, laberinto fangoso/ Donde la humanidad bulle y fermenta// Aparece un viejo trapero moviendo la cabeza/ Tropezando y pegándose a los muros igual que un poeta/ y, sin preocuparse de los soplones, esa clase de sujetos/ Ensancha su corazón con gloriosos proyectos”.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 1972. Taurus. Madrid. p. 31.

como tal, ni funcional ni estético, lo rescataba como materia, preexistente y trivial, cuyo nuevo cometido residía en su capacidad de desencadenar la imaginación creadora, al tiempo de subrayar la complejidad del tejido real al que pertenecía. Y lo hacía desde una perspectiva inadecuada, fuera de lugar respecto de la cadena de producción-consumo, funcionando como la creación teatral kantoriana, siempre “fuera de lugar”¹⁶⁶. La tradición era para Kantor un depósito de ideas y de materiales que caían bajo su mirada, apreciativa y desenfocante, que los sometía a la resignificación, comenzando por el espacio teatral, dada su preferencia por las arquitecturas no especializadas, como los bajos de la Galería de Arte Krzystofory, en pabellones deportivos, iglesias desafectadas o la propia calle. Todos ellos adquirirían la pátina de pobreza mediante el uso de objetos desechados de la vida real o construcciones primarias, pintadas de colores sucios y gastados.

También contribuía a producir dicha sensación la falta de correspondencia entre esos espacios banales y lo que ocurría en ellos, como si entre la habitación y el cementerio no hubiera nada intermedio. En el bar de mala muerte de *No volveré jamás* se tratarán los problemas importantes de la vida y del arte e incluso se celebrará una boda. Será en la habitación familiar de *Wielopole, Wielopole*, poblada de pequeños sucesos íntimos, donde irrumpen continuamente los de la Historia, lejos del campo de batalla y las acciones heroicas: el asalto de los Órganos de poder -un carro acorazado y un cañón- destrozará el “Pobre Cuarto de la Imaginación” del artista y violará ese espacio privado convirtiéndolo en un campo de batalla (Hoy es mi aniversario). Gracias a ese “choque de dos sistemas extraños”¹⁶⁷ se filtraban los objetos y personajes del mundo real a la realidad de la escena, cuyos comportamientos inusitados los forzaban a adquirir las fisonomías grotescas y deformadas de la “realidad del más ínfimo rango”.

Tadeusz Kantor experimentó personalmente tal inadecuación durante la época de la ocupación alemana, en la cual los ciudadanos vivían “fuera de lugar”, inmersos en una red muy compleja de “realidades” que se superponían e intersecaban, sobre un fondo de miedo y de peligro permanentes, que luego trasladó a la escena.

¹⁶⁶ “Le méthode qui consiste à/ disposer/ l’action et les situations/ “hors de leur place”/ de façon choquante et scandaleuse” (El método que consiste en/ disponer/ la acción y las situaciones/ “fuera de su lugar”/ de manera chocante y escandalosa”). KANTOR: *Le tableau*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*. vol. 2, p. 164.

¹⁶⁷ KANTOR: *Le tableau* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol 2, p. 165.

Las condiciones extremas de vida cotidiana obligaron al artista treintañero que era Kantor en la década de los cuarenta a dar un giro a sus investigaciones que habían transitado, hasta ese momento, por el campo de la abstracción. La radicalidad de la experiencia vital por la que estaba atravesando lo hizo descender desde ese universo de la “forma pura” de Witkiewicz hacia la realidad que se imponía; no ya al pensamiento sino a la vida.

Ese momento sucedió durante la puesta en escena de *El retorno de Ulises*, de Stanislas Wyspianski, que realizó en Cracovia entre 1942 y 1944, en plena ocupación nazi.

El artista recordaba, en las *Leçons de Milan*, que en esos momentos el problema del tiempo, de la fugacidad de la vida -¿viviré hasta esta noche, viviré hasta que acabe la ocupación, viviré hasta que acabe la guerra?- le proporcionó una nueva visión de la trascendencia, de lo cotidiano y de la realidad, sin que tal descubrimiento lo condujera de regreso al tiempo ilusorio de la representación ni al simbolismo¹⁶⁸.

Así, pues, la concepción temporal que desarrollará Kantor durante la etapa del Teatro Clandestino estará ligada a la figura de los “restos”, de los objetos desechados e inutilizados, de los edificios destruidos por los bombardeos, emblemas de la fragilidad de la existencia y de la realidad presente, fragmentaria y descalabrada.

El tiempo de la totalidad y la noción de la forma perfecta pertenecían a la vida pasada, cerrada e inmodificable, de la que sólo se conservaban las “reliquias”¹⁶⁹. Habría que aceptar, pues, que “contra la ilusión del continuo, de la homogeneidad” del pasado y de pasado y de su realidad restaban solo “desperdicios” y “pacotilla”¹⁷⁰ e intentar articular una explicación mediante alguno de los gestos fundamentales de la especie humana: esconder o exhibir, destruir o conservar, olvidar o monumentalizar¹⁷¹.

Por ello toda expulsión de un objeto (el objeto real), sería solo temporal, toda exhibición podía acabar en ocultamiento (los embalajes) y toda destrucción valía para ser monumentalizada (el Altar-barricada de Weit Stoss), como lo fueron los restos de los dos crematorios del campo de exterminio de Auschwitz dinamitados y dejados tal

¹⁶⁸ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 50.

¹⁶⁹ KANTOR: 1955-1975, en BABLET, Denis.: *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale*, Vol. 1, (fuera de texto, sin número de página).

¹⁷⁰ BEAUNE, Jean Claude. (ed.): *L'antidemiurge: la matière vue du bas*, en *Le déchet, le rebut, le rien*. 1999, Champ-Vallon, Seyssel., p. 10.

¹⁷¹ MOREY, J. P.: *Pratiques de rebut et materiologies dans l'art du XXème Siècle*, en *Le déchet, le rebut, le rien*, p 36.

cual, como terribles esculturas erosionadas; como las figuras humanas de que allí habitaron y perecieron, cuyas sombras materializó Alberto Giacometti en sus caminantes.

El material escénico¹⁷² de *El retorno de Ulises*, consistía en *objets trouvés* -la rueda de un carro, el tubo de un cañón sin la cureña, una banqueta de cocina-, “LO QUE TENÍAN A MANO, EL OBJETO REAL”¹⁷³. Kantor explicaba de qué modo los “objetos de ilusión” - la escenografía, las referencias clásicas y las versiones abstractas¹⁷⁴ de los primeros bocetos- fueron expulsados por los reales contemporáneos a través de las distintas variantes de la escenificación que estaba proyectando. La roca, la casa y la valla que conformaban la escenografía primitiva fueron “desterrados” por “objetos de una tremenda utilidad, por objetos técnicos, auxiliares”. Pero el problema que se le presentó al artista durante la creación del espectáculo se refería al propio personaje central, que se resistía a volver “DE VERDAD”¹⁷⁵ en forma de una presencia real.

Kantor siempre asignó un valor seminal a la puesta en escena de esta obra¹⁷⁶ en el desarrollo de su lenguaje escénico. Su lucha con el personaje perseguía, no la verosimilitud - revestido con todas las referencias clásicas del traje y del *atrezzo*- sino la misma categoría de realidad que el público. Kantor consideraba que la verosimilitud pertenecía al ámbito de la representación, al igual que la mitología, a la que recurría la pieza de Wyspianski aunque situara el Olimpo en el castillo del Wawel.

El origen mítico de Ulises hacía difícil el “retorno”¹⁷⁷ del personaje a esa nueva concepción de la realidad escénica en la que debía incluirse, tan real como la propia existencia y marcada por el espacio donde tendría lugar el espectáculo, la habitación de un piso malbaratado a medias por la guerra.

Finalmente, Ulises retornó, encarnado en un soldado alemán de la Segunda Guerra Mundial, según lo muestra en uno de sus bocetos finales¹⁷⁸, el personaje mítico

¹⁷² KANTOR: *Metamorphoses*, p. 15. Ver Anexo .

¹⁷³ KANTOR. *Leçons de Milan*, p. 19.

¹⁷⁴ KANTOR: *El retorno de Ulises, la maqueta, 1940*, en *Metamorphoses*, p. 14. (Ver Anexo I.6.119).

¹⁷⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 22.

¹⁷⁶ Se refiere a *El retorno de Ulises* en la mayor parte de sus textos teóricos y en sus dos últimos espectáculos.

¹⁷⁷ El motivo del retorno es una constante en la obra de Kantor, asociado a la repetición y al tiempo cíclico, y se tratará la segunda parte, a propósito del personaje.

¹⁷⁸ *Ulisses. 1944*. en KANTOR: *La mia opera, el mio viaggio*, p. 23. Ver Anexo.

degradado a invasor real; Ulises ya no era el héroe homérico sino un asesino predador¹⁷⁹.

Asimismo, el peligro que corrían los participantes del acto teatral clandestino era real: en cualquier momento artistas y público podían ser víctimas de un registro de la Gestapo. Se operaba así una suerte de multiplicación del espacio real en que coincidían la “legalidad” nazi, de cuya violencia participaban la escena y la sala, y el espacio de creación clandestino, tan real y tan expuesto como la degradada vida cotidiana.

A la eficacia del hallazgo de Kantor contribuía la liminaridad del personaje del soldado alemán; un verdugo pero al mismo tiempo, un ser humano¹⁸⁰, un chivo expiatorio de las culpas colectivas del régimen y el ejército nazi por el solo hecho de llevar ese uniforme y objeto de venganzas¹⁸¹ durante la retirada.

También en el campo del invasor hubo matices y Kantor reconocía la existencia muchos “regresos”:

“Regresos deshonrosos marcados por las huellas del sufrimiento humano y las matanzas sanguinarias cometidas en nombre de consignas rituales y bosquimanas [sic]/ Regresos envueltos en jirones de falsas banderas./ Regresos que eran fugas de la justicia”¹⁸².

Estas reflexiones del artista apuntan a que la presencia de Ulises encarnado en un soldado alemán hacía de él un “actor trágico” que descendía “a las profundidades de la Historia”, en tiempo presente. La degradación de la figura mítica de Ulises a la categoría de “realidad del rango más bajo” supuso una nueva perspectiva en su teatro y su producción teórica cuyos planteamientos fundamentales no hará más que profundizar en las décadas venideras.

2.3.1. La mitificación degradante y la degradación de los mitos

¹⁷⁹ “Podemos incluso asumir el hecho de que Ulises mate a todos los pretendientes de su mujer; sin embargo, la planificación del asesinato de su padre, sin un móvil claro, sólo por la fuerza fatal del destino o de una maldición, no me convence en absoluto. En cambio, me resulta mucho más atractiva la idea de desenmascarar a un héroe mitológico”. KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, pp. 21-22.

¹⁸⁰ Es la tesis de H. Arendt : los culpables del Holocausto forman parte de la especie humana. ARENDT Hanna: *Eichman en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*. 1967. Lumen. Barcelona.

¹⁸¹ Ian Buruma relata en el capítulo 3 -“Revenge”- que en 1945, en Ceské Budejovice (actual República Checa), se sabía de la existencia de un campo en cuya puerta principal rezaba “Ojo por ojo, diente por diente”, en el cual se hallaban internados prisioneros alemanes, muchos de ellos civiles, cuya vida diaria reproducía la que regía en los campos de trabajo nazi: 12 horas de trabajo, mínimas raciones de alimentos, llamadas a la *Appelplatz* en medio de la noche donde eran obligados a cantar, bailar, pelearse entre sí o cualquier otro tormento que divirtiera a los guardias checos. BURUMA, Ian: *Year Zero: A History of 1945*. 2013. ISBN original B000C5R7H02. 350 pág. sin numerar. Edición digital. Amazon.

¹⁸² KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 22.

Bruno Schulz había recurrido a la mitificación, no al mito, como posibilidad de acceder a nuevas formas de realidad en la escritura, que se constituyó en principio creador de sus textos y de su obra gráfica¹⁸³. Desde su perspectiva, la mitificación era un procedimiento de encaje y esclarecimiento practicado por todas las culturas, sosteniendo que “la mitificación del mundo no ha[bía] terminado”, proceso al que sólo la ciencia oponía obstáculos, a pesar de que ella misma no era otra cosa que “un esfuerzo por construir el mito del mundo”¹⁸⁴.

Además, a través de la mitificación carnavalesca podía expresar su escepticismo hacia el conocimiento y las prácticas científicas contemporáneas, que se convirtieron en motivo de ironía en sus relatos en torno a la figura del padre el cual, de próspero comerciante en paños de una ciudad provinciana, deviene en demiurgo de una nueva serie de vida orgánica, o en protagonista de peligrosos experimentos, bajo el clisé del científico trastocado. La mitificación degradante del padre alcanzará extremos muy acentuados con su conversión en cangrejo.

Jerzy Fikowski plantea que en el transcurso de esta idealización “el mito se humaniza y la mitificación de la realidad también se convierte en inhumana”¹⁸⁵. Subraya que lo fundamental de la concepción de Schulz reside en que “el mito hecho sustancia sólo puede realizarse en los objetos tangibles, que nuestros sentidos pueden percibir”, en las “cosas ordinarias”¹⁸⁶ de la realidad, aquellas que pueden ser degradadas. Se produciría así una hibridación de los dos niveles en que operan ambos elementos: el de la realidad mitificada y el de la realidad a secas.

Al hacerse “sustancia” y “humanizarse” en su pasaje de objeto de la realidad a objeto mitificado, el mito conservaría su doble condición de mito y de objeto. Por otra parte, la inserción del mito en la realidad la contamina, la “deshumaniza” y la hace partícipe del nuevo estatuto de irrepresentable. La inversión carnavalesca del mito es la operación textual que llevaría a cabo Schulz a fin de situar sus relatos en una nueva zona, ambigua, de la realidad degradada.

Kantor no había recurrido a la mitificación del personaje sino directamente al mito

¹⁸³ La obra gráfica Schulz desvela, además, el fetichismo que presidió su relación con la imagen femenina: el hombre siempre aparece en una posición degradada frente a ella.

¹⁸⁴ SCHULZ, Bruno: *Ensayos críticos*. 2004. Maldoror ediciones, p. 13.

¹⁸⁵ FIKOWSKI, Jerzy: *Region of the Great Heresy. Bruno Schulz*. 2003. W.W. Norton & Company. New York. London, p. 73.

¹⁸⁶ FIKOWSKI.: *Op.cit.*, p. 75.

degradándolo en sus reflexiones durante la preparación de *El retorno de Ulises*. El personaje mítico encarnado en el soldado alemán se convertía en “sustancia”, en una parte de “las cosas ordinarias”, que Kantor denominaba “lo palpable”.

Observaba que para ser “creíble” y “tangible” Ulises debía desenvolverse “en nuestra dimensión real, rodeado por objetos reales”; era necesario “que conviva con personas reales, como las que están junto a nosotros en la sala de teatro”¹⁸⁷. Pero esto solo se haría presente en la escena si todo el espectáculo se encaraba desde la perspectiva del “realismo exterior”, de lo visible, al que Kantor definía como “un realismo casi cínico, que evita el análisis y la explicación”¹⁸⁸, fundado en una mirada que ponía entre paréntesis el significado y bajo la cual el objeto observado era un puro significante; una mirada que borraba todo referente cultural (Ulises, Troya, Homero, la Grecia Antigua) y acentuaba el puro hecho de “estar allí”, de su presencia.

Ulises está sentado en una silla en medio del escenario: lo esencial es el hecho de estar sentado, su estado físico, que posee un significado propio. La misma acción de sentarse, el hecho de explicitarla, de acentuarla, de dotarla de importancia es lo esencial, lo verdadero, puesto que posee un valor exterior (lo exterior no equivale a “superficial”). Los acontecimientos y sucesos desnudos son “eternos”.¹⁸⁹

De esta manera, en su desnudez de referentes y por el mero hecho de la acción elemental de estar sentado, el personaje compartía la eternidad de Ulises, del mito de la cultura. Las acciones puras -sentarse, entrar, mostrarse vestido de una determinada manera- serían las determinantes de su grado de realidad. ¿Es un héroe, un soldado, un hombre? Nada en su actitud o indumentaria le adjudicaría una identidad; menos aún la de un héroe homérico el cual pasaría a formar parte, en la escena, de una “realidad de último rango”.

Si Kantor subrayaba la importancia del significante, Schulz pensaba, desde las antípodas, que “lo esencial era el sentido” y que al nombrar las cosas se las insertaba en lo universal¹⁹⁰. Dicha operación semántica era esencialmente poética, a causa de “los cortocircuitos de sentido que se producen entre las palabras” pero, al mismo tiempo, histórica o antropológica, porque el lenguaje se encarna en “remotísimas derivaciones de los mitos y las historias antiguas”; por ello, según Schulz, todas nuestras ideas siempre se

¹⁸⁷ De esta mirada sobre la realidad “desde un lado”, barroca, surgirán, una veintena de años después, sus experiencias con el embalaje: Manifiesto *Embalajes* (1962) y happening *Gran Embalaje* (Bâle, 1966).

¹⁸⁸ KANTOR.: *Teatro de la Muerte y otros ensayos*, p. 27.

¹⁸⁹ KANTOR.: Op. cit., p.27.

¹⁹⁰ SCHULZ: *Ensayos críticos*, p. 14.

refieren a “una mitología transformada, mutilada, cambiada”¹⁹¹. La realidad a la que deseaba acceder el escritor nacía de una operación poética, contextualizada en narraciones culturales comunes de Europa occidental -que él consideraba “universales”-, las cuales actuaban como “una sombra de la palabra”¹⁹².

En el sistema kantoriano, sin embargo, la realidad no era la sombra del discurso sino un elemento substancial y resemantizado según la categoría de “realidad del último rango”. Desde ese enfoque exhibirá la barbarie y la miseria del soldado, evocado por primera vez en *El retorno de Ulises* o repetida en *Wielopole, Wielopole* y, sobre todo, en *Hoy es mi aniversario*, insistiendo siempre en su intrínseca crueldad y también su sufrimiento, no su heroicidad, porque el soldado es, por definición, un ser destinado a la muerte.

El homenaje a los mártires del Holocausto (*Que revienten los artistas*) será entonces una humilde canción popular *yiddishe* entonada por la Criada y los saltimbanquis del Teatro Crikot 2, quienes, a su vez, ofrecerán el suyo a las víctimas de las purgas stalinistas de la década del treinta, al peregrinar en torno al cuerpo de Meyerhold, convertido en su emblema.

Tampoco la solemne marcha militar que acompañaba al cortejo de generales del Mariscal Pilsudski precedía la entrada de un general victorioso, sino de un muerto montado en el esqueleto de su caballo quien, cuando se expresa con su voz, lo haría entonando una melancólica canción popular, como dedicadtoria al animal (una humilde mula, no un “heroico” caballo) que lo acompañó en todas las batallas y precedió el catafalco en su cortejo fúnebre.

Desde la misma perspectiva degradada, la patética Criada-Crítica de Arte, en *Hoy es mi cumpleaños*, pretendía sustituir a la legítima Infanta de Velázquez al usurpar su lugar en el Marco del cuadro.

Para el artista polaco el “lugar del arte” será, desde entonces, más que un espacio un principio: la “realidad del último rango” a la que pertenecen objetos y personajes. Reivindica dicha realidad como el único lugar “auténtico”, al hacer sinónimos el lugar teatral y el espacio de la vida.

¹⁹¹ SCHULZ.: Op. .cit., p. 15

¹⁹² SCHULZ.:Íbid., p. 15

A dicha elección, en parte vital y en parte conciente, a su rechazo de que la obra de arte continuara detentando del “DERECHO SAGRADO/ Y ABUSIVO/ DE REPRESENTACIÓN EXCLUSIVA DE LA REALIDAD”¹⁹³, se debe que su concepción de “realidad de ínfimo rango” difiera de la “realidad degradada” que Schulz expuso en varios relatos de *Las tiendas color canela*.

En *La calle de los cocodrilos* el narrador describe despectivamente¹⁹⁴ los establecimientos suburbanos de venta de manufacturas baratas, dirigidas al gran consumo, en contraposición a los negocios tradicionales del centro de la ciudad, cuyo recuerdo Schulz rescató en el relato que da nombre al volumen.

A diferencia del estilo mezquino de los nuevos comercios, las antiguas tiendas exhibían todo el esplendor colonial de sus mercancías y la categoría profesional de sus dependientes, quienes atendían con solicitud y modesta decencia a la clientela, compuesta por la burguesía de la ciudad¹⁹⁵.

Los nuevos habitantes, que llegaban a ella atraídos por la riqueza generada por el capitalismo industrial y el petróleo hallado en la zona, eran percibidos por el narrador desde la perspectiva del comerciante tradicional, como la “versión barata del hombre”,

¹⁹³ Kantor reflexionó largamente sobre los “lugares” que había ocupado el arte en su desarrollo creativo, para afirmar, en la última de las lecciones milanesas, que no había un “lugar artístico” específico -los museos y teatros sino un “LUGAR REAL” en el cual “LOS REFINADOS VALORES ESTÉTICOS SON REEMPLAZADOS/ POR/ LA POBREZA”. *Leçons de Milan*, p. 79.

¹⁹⁴ “Era un distrito industrial-comercial que poseía una fisonomía de sobria utilidad claramente destacada. El espíritu del tiempo, el mecanismo económico, tampoco perdonó a nuestra ciudad y arraigó sus avaras raíces en el extremo de su periferia donde dio lugar a un barrio parásito. /Mientras en la ciudad vieja reinaba aún el comercio nocturno, clandestino, saturado de ritualidad solemne, en el barrio nuevo se desarrollaron las formas modernas y austeras del comercialismo. El pseudoamericanismo insertado en el viejo y pútrido suelo de la ciudad, originó la vegetación frondosa, más vacía e incolora, de la pretenciosidad de pacotilla. Allí se dejaban ver las casas baratas, mal construidas, con fachadas caricaturescas y monstruosas de yeso resquebrajado. ... Los cristales malos, opacos y sucios, que fracturaban en reflejos ondulados la calle oscura, la madera mal trabajada de los portales, la atmósfera gris de sus interiores yermos, invadidos por telarañas y guedejas de polvo de los estantes altos y a lo largo de las paredes harapientas y desconchadas, dejaban aquí, sobre las tiendas, el signo de una Klondike salvaje. Aquí, seguían filas de sastrerías, almacenes de confección, porcelanas, droguerías, perfumerías. Sus grandes y grises escaparates llevaban - al bies y en semicírculo- los nombres formados por letras doradas: CONFISERIE, MANICURE, KING OF ENGLAND” . SCHULZ : *Las tiendas color canela* en *Obra completa*, pp. 85/86

¹⁹⁵ “Esos verdaderos comercios nobles, abiertos en la noche tardía, fueron siempre objeto de mis sueños ardientes. /Sus interiores mal iluminados, oscuros y solemnes, olían profundamente a pintura, laca, incienso, aromas de países lejanos y extrañas materias. Allí podías hallar juegos de bengalas, cajitas encantadas, sellos de países desaparecidos, índigos, calafonía de Malabar, huevos de insectos exóticos, papagayos, tucanes, salamandras vivas y basiliscos, raíz de Mandrágora, mecanismos de Nüremberg, homúnculos en tiestos, microscopios, catalejos, y sobre todo libros curiosos y extravagantes, viejos folios repletos de extraños dibujos e historias asombrosas.

Recuerdo a estos viejos y nobles mercaderes que atendían a los clientes con los ojos bajos, en un silencio discreto, lleno de sabiduría y comprensión para sus deseos más íntimos.”.SCHULZ: *Las tiendas color canela*. Op.cit., pp. 77/78.

como “individuos sin carácter, sin profundidad” y, peor aún, como “escoria”, “plebe” y “desecho moral”¹⁹⁶.

Se asocia así en el texto el valor venial del ser humano a los de clase y posición social y a estas categorías, con el valor moral que reinaba en esa “ciudad de pacotilla”. Si los trajes que vendían algunos de esos nuevos comercios estaban marcados por una “elegancia depreciada”, los dependientes, masculinos o femeninos, representaban subjetividades de la más radical alteridad, tanto por la etnia de unos -“morenos”, a quienes “traicionan la sangre negra y antigua”-, como por la genericidad dudosa de los otros, semejantes a “travestidos” y manchados por alguna clase de “tara en su belleza”. El sujeto femenino, por su parte, descendía aún más en la escala axiológica a causa de sus “rostros depravados” y su “oscura pigmentación”. La degradación biológica a que el narrador los somete, llega a situarlos al nivel de los insectos a causa de algunas notas agravantes del fenotipo, tales como “esa brillante y grasosa oscuridad que, escondida en los ojos, surtía [sic¹⁹⁷] de repente en zigzag como una cucaracha reluciente”. Una degradación, por otra parte, a la que también somete al padre - crustáceo, cucaracha- asociada a su declive económico.

Ya se tratara de especímenes humanos cuanto de espacios o mercaderías, todos ellos parecían “productos defectuosos” de la “depravación general”, que alcanzaba ribetes pornográficos ya que, bajo la inocente venta de trajes o telas, una de esos comercios nuevos ocultaba una sección de libros y estampas, ilustradas a lo vivo por modelos femeninos y masculinos que reproducían las poses eróticas de las imágenes¹⁹⁸.

La duplicidad de estas tiendas -una parte “decente”; la otra, “degradada”- era el paradigma, según Schulz, de la nueva civilización urbana -presente en los miles de citas de *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin- que irrumpía en las formas de economía tradicionales del espacio semi rural europeo de finales del siglo XIX, transformándolo todo y relativizando los valores tradicionales.

Al prejuicio contra el “forastero”, se sumaba la más arraigada parcialidad de la clase social, del género y de la raza. Si bien el “invasor” queda degradado en todos sus

¹⁹⁶ SCHULZ: *Las tiendas color canela* en *Obra completa*, p. 87.

¹⁹⁷ En la traducción del polaco al castellano figura la palabra catalana “surtía” y no “salía”, que sería su equivalente.

¹⁹⁸ SCHULZ: *Las tiendas color canela* en op. cit., pp. 88-89.

aspectos, representaba el nuevo régimen económico al cual los residentes/resistentes acabarán, mal de su grado, por plegarse.

Vista la “depravación general” de la nueva sociedad, la consideración del artista y las modalidades de su trabajo también serían situadas en un nivel diferente al que venía ocupando en el siglo XIX, desde la perspectiva romántica del genio natural, del intermediario entre los dioses y los hombres, del inspirado por un “soplo sobrenatural” que confería a su arte la categoría de “don del cielo”¹⁹⁹.

Schulz desatiende el modelo semidivino y lo sitúa dentro de la especie humana, trazando un retrato, no exento de ironía, mediante el personaje del padre-demiurgo que se enfrenta al Gran Demiurgo con el único don, sin otros atributos distintivos, que su voluntad de crear :

No queremos competir con Él. No ambicionamos igualarnos a Él. Queremos ser creadores en nuestra esfera inferior, deseamos la creación para nosotros, ansiamos el goce creativo, en una palabra, deseamos la Demiurgia²⁰⁰.

En esa línea, la creación schulziana delimita las esferas de la creación, la divina y la humana, considerándolas paralelas, equivalentes y no intercambiables.

Sus reiteradas afirmaciones: “no queremos”, “no ambicionamos”, denotan una voluntad conciente de evitar caer en la imitación de la obra del Gran Demiurgo. Aspira orgullosamente, en cambio, a apropiarse del gesto creativo y hacer equivalentes el lugar del artista y el lugar del Creador.

Por ello no abjurará de la “pacotilla” -tan denostada por el narrador- como material de la creación, según el gesto vanguardista de ignorar las jerarquías extra artísticas que durante siglos habían considerado a los materiales nobles y duraderos -mármol, granito, oro, plata, maderas preciosas- como los únicos dignos de la obra de arte. Por el contrario, hará gala de su preferencia y hasta de su “mal gusto”:

Demiurgo amaba las materias perfectas y complicadas, nosotros damos prioridad a la pacotilla. Simplemente nos cautiva, nos encanta lo barato, lo chapucero, lo defectuoso²⁰¹.

¹⁹⁹ ABRAMS, M.H.: *El espejo y la lámpara* (1953). Barral Ediciones, 1975, Barcelona, pp. 337-398.

²⁰⁰ SCHULZ: *Las tiendas color canela*, íbid., p. 54.

²⁰¹ SCHULZ: *Las tiendas color canela*, íbid., p. 55.

Esta declaración implica, en realidad, que se había producido un "herético" cambio de paradigma en el campo artístico, cuya carga provocativa consistía en hacer aparecer al nuevo modelo de artista objeto de la misma "degradación" que aquejaba a todas las instancias de la sociedad y la cultura. Sin embargo, al alejarse de la peligrosa vecindad de los dioses²⁰², el artista podía actuar con autonomía "en su esfera", liberado también de la carga de la representación de lo que estos habían creado.

Decíamos anteriormente que, si bien la "realidad de último rango" es deudora de la "realidad degradada" de Schulz, también en este aspecto debemos subrayar las diferencias conceptuales entre ambas poéticas, si bien el gesto metodológico sea el de optar por las categorías inferiores de la realidad.

Además de la carga moral que subyace en el concepto de "degradación" -que los textos de Schulz justifican y que está ausente por completo en la "realidad de último rango" de Kantor- sobre la expresión de Schulz sobrevuela un aire de nostalgia decadentista por un pasado que fue mejor respecto del presente, que ha tergiversado todos sus valores y los ha convertido también en "pacotilla", semejante a la nueva serie de objetos de consumo, cuyo ciclo se vio ampliado con la incorporación de una nueva clase social.

Por el contrario, así como la expresión de Kantor carece de juicios morales, históricos o sociales implícitos o explícitos, tampoco advertimos atisbos de nostalgia en la "realidad de último rango", cuya serie está compuesta por "objetos pobres", carentes de cualquier valor utilitario, que ya no están dirigidos a nadie, cuyo pasado no interesa a nadie, y que por ello están abiertos a resemantizaciones futuras en el campo del arte. No existen jerarquías, ni términos de comparación que los sitúe más alto o más bajo, ya que para Kantor, la única realidad posible a la que no alcanza la representación es aquella que ya no merece ser representada.

A pesar de estas diferencias, será en la "pequeña demiurgia" donde ambos artistas pueden encontrarse, para separarse de inmediato en torno a la figura del padre.

El narrador de los relatos de Schulz mitifica al suyo, aún en sus fracasos demiúrgicos y comerciales, aún cuando el padre muta de la especie humana a diversas formas de la

²⁰² El escultor rumano Brancusi caminó desde Bucarest hasta París para poder desarrollarse como escultor en un medio más propicio. Su trabajo llamó la atención de Rodin quien lo invitó a trabajar con él en su estudio, que era el más importante de la época. El joven, que apenas podía mantenerse, declinó educadamente el ofrecimiento. Al ser preguntado el porqué de lo que parecía, no un error sino un disparate, respondió escuetamente: "A la sombra de los grandes árboles no crece nada".

animal. El solo hecho de su capacidad de mutación lo convierte en totem. Por otra parte, el narrador asiste con indisimulable piedad al lento proceso de degradación del padre, que se acompasa con la infancia perdida.

En cambio, en los espectáculos de Kantor, las figuras parentales no están mitificadas. La materna cumple su rol tradicional en una secuencia de *¡Que revienten los artistas!* cuando el Yo muriente se alza del lecho y, montado sobre el velocípedo de su infancia, intenta en vano hacerlo andar, porque no recuerda cómo. La Madre le indica los movimientos apropiados y, ante el nuevo fracaso, lo consuela amorosamente. En *Wielopole, Wielopole*, es la víctima objeto del desamor del padre, la novia violada en su maniquí, hasta que en *Hoy es mi aniversario*, adopta los movimientos de una autómatas. Solo en este espectáculo, en que aparece el fantasma del Padre atado al potro de tortura, su figura parece haber sido inspirada por la piedad, aunque quede subsumida en su homenaje a las víctimas del Holocausto. De la relación con su padre solo quedan los recuerdos aislados de sus retornos del frente y dibujan una figura brutal y maldiciente que su abandono posterior no dio ocasión de ser rectificada en la memoria de Kantor.

Por ello, la memoria devino también un “objeto pobre”, degradado en su continuidad²⁰³, hecho de momentos que nada tenían de idílicos ni de mitificados: los personajes familiares que marcaron su vida, cada cual con sus conductas generosas, mezquinas o ridículas, aparecen identificados con sus propios nombres poniendo en escena la ausencia paterna y la relación desgraciada (degradada) entre sus padres.

Kantor subrayaba, en ese sentido, que la memoria del niño sólo guarda imágenes aisladas de un gesto, de unas palabras o una acción repetida²⁰⁴ que nunca forman parte del relato verdadero, sino que permanecen como fotografías autónomas y, mucho más tarde, pueden ser insertadas en otro relato que será ya una pura ficción. De ahí que en la

²⁰³ “Cuando se reconstruyen los recuerdos de la infancia/- ese es el sentido del espectáculo/- uno no escribe una historia de acuerdo con los modelos/ conocidos de la literatura como una trama basada en/ la continuidad./ Esta me ha parecido falsa. Y a mí me interesa la verdad./ E decir, una estructura que no esté confeccionada con/ las salsas y condimentos de los recuerdos de la infancia/ debe contener solamente los momentos, las imágenes y/ las instantáneas que la memoria del niño retiene./ haciendo una selección del conjunto de la realidad, una selección extremadamente importante, artística, porque se atiene/ infaliblemente a la VERDAD. / La verdad infantil nunca conserva/ más que una sola característica / de las personas,/las situaciones, los acontecimientos/el espacio y el tiempo./ KANTOR,T.: *La memoria del niño*, en *Wielopole, Wielopole*. Folleto publicado por la Cricoteka, S/D ni número de página.

²⁰⁴ Cuando mi padre regresa de permiso,/ no hace más que maldecir/ y preparar el equipaje./ KANTOR: *La memoria del niño*, en op. cit.

escena estos recuerdos aparezcan como objetos verdaderos y autónomos, ordenados y enhebrados por la reelaboración artística.

El Padre representa casi, como ningún otro personaje de la escena, un paradigma de realidad degradada. La imagen de Marian, el Padre-soldado que aparece por primera vez en *Wielopole, Wielopole*, aunque prefigurado en el Soldado de la Primera Guerra Mundial de *La clase muerta*, es la de un semi autómatas que se mueve de manera secuenciada, barbotando sonidos incomprensibles y es incapaz de repetir las palabras rituales que le son dictadas durante la ceremonia nupcial (*Wielopole, Wielopole*). Como signo del fracaso de ese matrimonio, se puede señalar que la celebración queda degradada al no ser oficiada en la escena por el Cura sino por el Dueño del Bar .

Durante la violación de la Novia encarnada en un maniquí, el Padre-Soldado se muestra impasible ante la conducta de los soldados, hasta que, finalmente, la recoge del suelo donde la han dejado, se la echa al hombro como un fardo y la lleva fuera de la escena. En una secuencia posterior la Novia, se ha convertido en una Madre Helka suplicante, que sigue los pasos del Padre-soldado que la ignora y en siguiente espectáculo, *¡Que revienten los artistas!*, la presenta como una vieja que agobia al resto de los personajes con su imparabable cantinela sobre las enfermedades familiares.

La degradación kantoriana como método desmitificador opone a los personajes monumentalizados a través del patetismo -como Woyzzek de Wedekind-, el ínfimo mundo del *clown*, del *fool*, de los timadores de moral doble, cuya impureza contamina y se “desliza dentro”²⁰⁵ de la realidad escénica activando las metamorfosis que se observan en todos los personajes, impedidos de conservar algún tipo de estabilidad, como frutos de una memoria intermitente.

La degradación de los personajes de Schulz que reside, en primer lugar, en el pasaje de la infancia a la condición de adulto y luego, en la creación de una vida orgánica paralela determinada por el caos y la hibridación de las especies, en Kantor sucede a causa de otro pasaje, mucho más radical y trascendente: “el deshonroso pasaje del mundo de los muertos al mundo de los vivos”²⁰⁶, en el cual el artista resuelve de distinto modo el problema de la representación al crear, el también, una realidad paralela cuyo lugar, en

²⁰⁵ KANTOR: *Teatro de la Muerte y otros ensayos*, pp. 185-186.

²⁰⁶ KANTOR: op. cit., p. 184.

este caso, no es la imaginación sino la escena, donde se puede “jugar” (*jouer*) a la muerte con la realidad que caracteriza al juego. Y en medio de este juego nada patético ni macabro, como un segundo hombre, colocó al maniquí.

2.4. El “segundo hombre”

Los maniqués aparecen en los relatos de Schulz gracias al deseo del padre-demiurgo: “queremos crear el segundo hombre a imagen del maniquí”, el cual ocuparía el mismo lugar en la “segunda demiurgia”²⁰⁷ que el ser humano en la Creación. Según el paradigma divino, la criatura humana sería el centro de la Creación y el punto más alto de la evolución biológica. Desde esta perspectiva, la actitud paródica del padre-demiurgo convertía al maniquí una especie de sosia que establecía una distancia con el modelo de la creación, cuya sacralización no se fundaba en el origen divino sino en otra esfera, en el trabajo del artista.

El maniquí de costura de los textos de Schulz no estaba hecho de barro como el primer hombre, también de creación divina, sino con materiales industriales de pacotilla -trapo, cartón, serrín- que subrayan la condición artificial de la creación humana. A diferencia del cuerpo humano, su cuerpo es un fragmento limitado a una sola función, como una tijera o una máquina de coser. Cuando se estropeaba por el uso se desechaba sin ceremonias de despedida. Durante su vida útil, en cambio, quedaba investido por la mirada paródica del padre que lo convertía en una deidad severa quien, desde un rincón de la sala, recibía el homenaje de sus creyentes:

Mas esta dama muda, situada entre la puerta y la chimenea se transformaba en dueña del acontecer. Desde su ángulo inmóvil supervisaba tácitamente el trabajo de las muchachas. Crítica y desfavorable recibía sus esfuerzos y lisonjas cuando, arrodilladas ante ella, probaban los vestidos marcados con el hilván blanco. Ellas, concentradas y pacientes, contemplaban el ídolo tácito, imposible de contentar²⁰⁸.

Kantor observaba que sus lazos con los maniqués de Schulz no apuntaban a su semejanza con el cuerpo humano ni a su significación cultural sino en razón de su “bajo

²⁰⁷ SCHULZ: *Tratado de maniqués o el segundo libro del Génesis*, op. cit., p. 55

²⁰⁸ SCHULZ: op. cit., p. 50.

precio, la mediocridad, la mala calidad del material”²⁰⁹. Esta condición de “objeto pobre” los hacía parte de la “realidad del rango más bajo” y, a pesar de que aparecieron “en un sendero menor” de sus investigaciones, iniciaron una nueva fase de sus teorías sobre el papel del actor en su teatro²¹⁰.

“Queremos crear al actor sobre el modelo del maniquí”, podría haber parafraseado a Schulz cuando definía el lugar que ocupaba el maniquí en su condición inerte, como una metáfora del cuerpo muerto. El maniquí sería el último peldaño para el actor quien, desde ser el centro de la escena (como el hombre en la Creación), se habría degradado en cómico, saltimbanqui y, finalmente, maniquí; en un “objeto pobre” del mismo nivel semántico que una silla en la escena.

En tanto “se parece a un hombre vivo -pero no lo es-, y está desprovisto de conciencia y de destino”, el maniquí afirma la convicción del dramaturgo de que “la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida, por referencia a la muerte”, así como la “realidad de ínfimo rango” es la que puede revelar la cualidad del objeto en toda su pureza. Por ello, el maniquí “debe transformarse en un modelo por el cual pasa el vivo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo”²¹¹.

Ya desde *La clase muerta*, los viejos alumnos que retornaban al aula de clase cargando a sus espaldas los maniqués de su infancia, habitaban simultáneamente en los tiempos paralelos del pasado y del presente en el presente de la escena. Pero, al mismo tiempo, cada uno de ellos formaba parte de otro espacio ajeno y paralelo, al encarnar simultáneamente a un personaje del drama de Witkiewicz *Neoplasio Cervelli* o *Tumor Cervical* (1920), según las traducciones. Para entonces, Kantor llevaba ya veinte años, los que tenía su Teatro Cricot2, “jugando” con los textos de Witkiewicz, desmontándolos y triturándolos; “degradando” su unicidad y completitud.

Estos procedimientos no equivalían a la destrucción física, a la desaparición del texto como tal, sino a un procedimiento semiótico que los consideraba, con todo el respeto y en tanto materia original, motivo de su propia creación.

²⁰⁹ KANTOR: Entrevista con Krzystoff Miklasevski, originalmente publicada en *El teatro en Polonia*, Varsovia, 1976. Recogida en *El Teatro de la Muerte*. p. 269.

²¹⁰ KANTOR: Entrevista con Krzystoff Miklasevski, op. cit., p. 269.

²¹¹ KANTOR: *Íbid.*, p. 270.

De alguna manera, sus hibridaciones textuales se asemejaban a los cruces entre especies de Schulz, aunque este, alcanzado todavía por los ecos iconoclastas de Dadá aceptaba, en último término, que la creación artística pudiera conllevar la destrucción de lo previo²¹². Aún así, sus procedimientos se enraizaban en la hibridación de lo orgánico con el mundo objetual. Kantor, por el contrario, se había librado ya de la prisión de la naturaleza y sus determinaciones al adentrarse artísticamente en los territorios de la muerte y hacer del escenario el espacio de la “resurrección” y del regreso.

2.6. El retorno del “más allá”

Ulises retornaba no sólo de la guerra de Troya sino del país de la muerte en la pieza de Wyspianski. Volvía como un otro degradado porque, al volver, había renunciado a la eternidad de la muerte, al absoluto. El espacio de la vida, de la realidad finita a la que volvían los retornados formaba parte de una categoría inferior.

En realidad, los retornados habitan en un espacio intermedio, pero siempre inferior, en el que no están totalmente muertos ni totalmente vivos. Repiten los gestos de una vida que ya perdieron, aferrándose a los clisés de costumbres casi olvidadas, de rutinas que cumplen sin saber por qué ni cuál es su finalidad.

Desde *La clase muerta* en adelante, la condición de la muerte en el espacio de la vida alcanzará a todos los elementos escénicos desde la perspectiva de “realidad del último rango”: a los objetos pobres, desfuncionalizados y descontextualizados, y a los personajes, “muertos” para la vida utilitaria, degradados por el hecho de su retorno de lo absoluto a la banalidad de la vida.

La concepción del “teatro de la muerte” le permitiría Kantor recuperar la figura del actor, de otro tipo de actor, quien estaría en escena en su persona, no como cuerpo prestado a un personaje al que imita, ya que el model del muerto lo hacía un extrañado y lo legitimaba en el espacio de la escena.

En contraposición al personaje Kantoriano, en el teatro mimético quedaría “reducido a la categoría de personaje cotidiano, insulso”, una pobre imitación “sin ninguna clase de

²¹² “Destruction? Mais le fait que cette matière soit devenue oeuvre d’art signifie que nous affirmons, qu’en la profondeur de notre spontanéité nous nous sommes prononcés pour elle” (¿Destrucción? Pero el hecho de que esta materia se haya convertido en obra de arte significa que afirmamos que en lo profundo de nuestra espontaneidad nos hemos pronunciado por ella). SCHULZ.: *Lettre à S.I. Witkiewicz*, en *Lettres perdues et retrouvées*, 1979, Pandora, Aix-en-Provence. BABLET.: *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol.1, p. 24.

grandeza”²¹³. El muerto, por el contrario, al ser objeto de rituales y ceremonias durante el funeral se convierte en el protagonista del espectáculo, papel que no desempeñaba, con toda seguridad, cuando estaba vivo y no despertaba el interés de nadie.

Sin embargo estos, al quedar excluidos del tiempo cronológico y sus determinaciones de dirección irreversible y continuidad, conservan solo fragmentos de memoria y son incapaces de establecer una relación entre un acto y su significación, por lo que no pueden llevar a cabo las acciones más sencillas, como abrir una puerta.

La temporalidad enrarecida de estos personajes los acerca a los de Schulz quien, a través de la figura del padre, propone “otra generación de seres” de vida efímera, a diferencia de los creados por el Demiurgo, concebidos en una temporalidad “de plazos largos”. Carecerán de pasado y sus “papeles serán breves, lapidarios, sus caracteres no tendrán opción al futuro”, como los muertos, cuyo futuro de este lado ya se clausuró y no existe en el lado de “allá”, donde domina la atemporalidad eterna. Se limitarán a retornar a la vida “por un solo instante, para que realicen un solo gesto, pronuncien una sola palabra”²¹⁴, obedeciendo a un lema que dinamita la continuidad histórica, cronológica y la identidad, que son propiedades de la vida.

También Schulz tiene algunos personajes no completamente muertos -la muerte no aparece como definitiva en ninguno de sus relatos-, a cambio de estar sometidos a continuos cambios degradantes.

En *La primavera*, un conjunto de personajes históricos ya traspasados -Dreyfus, Garibaldi, Bismarck, Víctor Manuel I, Gambetta y Mazzini- representantes de “la flor de la humanidad”, yacen postrados en sus camas, pálidos y sin respiración, “como embrutecidos y gemían de vez en cuando”. Sus cuerpos estaban hechos “a pedazos”, con “prótesis de madera”, con “pulmones e hígados irritados y falsos”²¹⁵.

Los personajes de Kantor se les asemejan en su torpeza, su desorientación y por la falta de un discurso propio. Como Maximiliano I de México, fusilado en Querétaro y retornado a la vida, se veían obligados a “aprender a vivir de nuevo” y a “recitar sus papeles aprendidos de memoria”, aunque su capacidad de recordar se había vuelto tan

²¹³ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 186.

²¹⁴ SCHULZ: *Los maniqués en Sanatorio bajo la clepsidra. Obras completas*, p.p. 54-55.

²¹⁵ SCHULZ, *La primavera en Sanatorio bajo la clepsidra. Obras Completas*, p. 188.

“increíblemente débil que en poco tiempo olvidaban lo aprendido”²¹⁶, como le ocurría a los alumnos de *La clase muerta* cuando los interrogaba el maestro y “sus compañeros le ayudaban, soplándole las respuestas”²¹⁷.

El escritor ubicará “el otro lado” en una zona onírica de la memoria de los vivos que haría posible vivir una especie de vida a los que ya habían pasado la frontera, aunque fuera absolutamente dependiente de aquellos.

Josef, el niño narrador, relata en *La última escapada de mi padre*; que este moría “repetidas veces, no del todo, con ciertas reservas que obligaban a revisar el hecho”²¹⁸. A pesar de hacerle trampas a la muerte, estaba sometido a la degradación, y la energía que le permitía permanecer en esa especie de pseudo vida dependía de la memoria y el interés que aún conservara entre quienes habitaban de este lado.

Sin embargo, las relaciones entre los vivos y los pseudo muertos no resultaban fáciles debido a su desesperado empeño de permanencia, bajo cualquier manifestación vital posible y sin parar mientes en cuán degradada pudiera ser. Por esa razón, no siempre sus metamorfosis eran bien acogidas o, simplemente, los vivos se volvían “indiferentes a sus regresos, cada vez más reducidos, más lastimeros”²¹⁹.

En este relato el pseudo muerto se hacía presente, al principio, en un conjunto de imágenes que “vivían” en el empapelado de la pared, cuyos dibujos imitaban sus tics, su risa, su pelliza forrada de piel de mofeta, que parecía respirar como los animalitos de que estaba confeccionada. Más tarde, la madre lo había encontrado en la escalera bajo la forma de un cangrejo o un gran escorpión, lo había entrado a la casa sin reflexionarlo mucho y así se había integrado a la vida cotidiana, donde la familia hacía lo posible -si bien no de forma intencionada-, para hacerle la “vida” difícil.

En el fondo de su inconsciente, todos deseaban que ese fantasma perturbador quedara bien enterrado. Para ello, y como colofón, en un acto incomprensible para ella, la madre lo coció en salsa, situación de la que el padre-cangrejo llegó a reponerse, para

²¹⁶ En el texto, página 188: “La amnesia era increíblemente débil...”, no da cuenta del sentido general del párrafo, que precisa todo lo contrario, la pérdida de la memoria. La palabra correcta debería ser “anamnesia” y no “amnesia”.

²¹⁷ SCHULZ: Op. cit., p. 188.

²¹⁸ SCHULZ: *Íbid.*, p. 283.

²¹⁹ SCHULZ: *La última escapada de mi padre* en *Sanatorio bajo la clepsidra. Obras completas*, p. 283.

desaparecer de la fuente -y de la casa- dejando sólo una pata “hundida en la salsa de tomate coagulada y la gelatina pisoteada en su huida”²²⁰.

En este relato, desde el comienzo, se suceden los signos de degradación que rodean a la muerte. El narrador la señala a través de varios motivos: uno de ellos es la ruina económica de la tienda, que había sido liquidada tiempo después de la muerte del padre, y cuyo género la madre iba vendiendo “clandestinamente”, en una percepción vergonzante de la decadencia social que estaban padeciendo.

Otro motivo es el de la declinación física de la propia casa por la suciedad que la va invadiendo, desde el momento en que la criada Adela, fuerte y sanguínea, que otrora reinara en la próspera familia, decidiera abandonarla. Su lugar fue ocupado por una muchacha “anémica, pálida, deshuesada”, que el narrador animaliza en su descripción: “se retorció y estiraba igual que una serpiente y ronroneaba como una gata”. Tampoco parecía estar demasiado en la realidad de este mundo, ya que “por despiste, hacía un sofrito con las viejas facturas y libros de cuentas”²²¹ o echaba en la sopa las bobinas de hilos junto con las verduras, en alusión al caos entrópico (y poético) en que se sumía la casa.

El narrador de Schulz calificará de “herejía” ese comportamiento atípico, idea que Kantor recogerá para describir su propia actitud frente a la vida y la creación. El uso del concepto por uno y su adopción por el otro denotaba en ambos un agudo “sentido del pecado”²²² que llevará a Schulz a denominar al padre “el Gran Heresiarca”.

Si bien Schulz describía la caída en situaciones y actitudes degradantes de los personajes que poblaban el mundo paralelo de su imaginación, Kantor operó esa degradación en la realidad de la escena teatral actuando sobre el resto de los signos escénicos que acompañaron al actor dramático en su caída. La fábula y la trama, así como el texto dramático serán reducidos al “más bajo rango”, hasta su materia original.

2.6. La degradación de la fábula

²²⁰ SCHULZ: *La última escapada de mi padre en Sanatorio bajo la clepsidra. Obras completas*, p. 287.

²²¹ SCHULZ: *Op.cit.*, p. 283.

²²² SCARPETTA, Guy.: *Kantor au présent*. 2000. Actes Sud, p. 42.

En su manifiesto de 1909 por la “reteatralización del teatro” Georg Fuchs redefinía el “arte del teatro” en contraposición al “arte del drama” abogando por el fin de la sumisión de aquel a la literatura y situando la atención sobre sus elementos sensibles²²³, lo que afectaría al drama en todos sus niveles, entre ellos, la trama y la fábula.

Si con recurso a la repetición, a la “realidad de último rango” y a la muerte Kantor liberaba a su teatro de la mimesis, con la acción teatral lo hacía de la fábula al no ilustrar el texto escrito ni respetar la trama de la pieza, disociando esos niveles mediante el “transplante” de los personajes dramáticos a los escénicos sin atender a su coherencia sino a las notas degradantes que sufrían con dicho deslizamiento.

La clase muerta de Witkiewicz fue objeto de deconstrucción de la fábula, la trama y el personaje. El protagonista del drama, Neoplasio Cervelli, un “genio de las matemáticas” se desdoblaba en una personalidad dual al ser trasplantado al Viejito del W.C., personaje del espectáculo, quien no distinguía entre “ciencia, sexo, poesía y moralidad”. Este, por su parte, era un “oculto maníaco sexual y un exhibicionista” que acostumbraba a pasarse hasta de Jahvé²²⁴ se deslizaba intermitentemente Neoplasio Cervelli, el cual quedaba degradado de genio matemático a contable de poca monta.

La disociación entre el personaje dramático y el espectacular era absoluta, pues mientras este recitaba el texto de Witkiewicz no asumía congruentemente el carácter del primero, sino que actuaba según el comportamiento propio de un alumno de la clase escolástica.

Kantor diagramó en dos columnas paralelas una secuencia. En la primera consignaba la trama -incluidos comentarios acerca de ciertos aspectos de la mentalidad de Witkiewicz- y en la segunda, el texto de la pieza (en cursiva) y el carácter de las acciones que se desarrollaban en la clase .

(Primera columna: la trama de la pieza de Witkiewicz)²²⁵:

De su enigmática declaración resulta que “en principio” consideraban a Neoplasio un peligroso subversivo que busca arruinar la ciencia (en todo esto se trasluce

²²³ FUCHS, Georg: *Die Revolution des Theaters*, cfr. SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. 2002. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, p. 15.

²²⁴ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 98.

²²⁵ Se ha respetado la forma gráfica de cada una de las “estrofas”, que en el original están una junto a la otra expresando la simultaneidad del texto y las acciones, así como la tipografía.

el vicio típico de Witkiewicz que le hace sustituir la representación social del terror con una abstracción. Y aún más típico de Witkiewicz es una clase de humorismo que relaciona esta abstracción con el sexo.

(Columna adyacente: las acciones que suceden en el aula):

El Viejito con el Sosías pronuncia las palabras del profesor Green: *¡Dentro de un momento será demasiado tarde!* Pero en un sentido completamente distinto: impertinente DEL RANGO MÁS BAJO. Corre a la LETRINA, seguido por su Sosías. La Mujer de la Limpieza se presenta, como por casualidad, en el momento justo para prevenir incidentes más escandalosos.²²⁶

En estas realidades en “tensión”²²⁷ la degradación actúa en varios niveles:

1. En tanto texto previo, escrito, presto para ser “representado” que Kantor rescató de la mimesis al degradarlo de pieza dramática completa a material de creación. Sin embargo, autonomía textual quedaba preservada.
2. En cuanto a la confrontación de los personajes dramáticos con los escénicos, aquellos, aunque degradados, conservaban -y ostentaban- la legitimidad y autonomía en su calidad de materia literaria original, a la vez que se mantenía a salvo la autonomía propia de los escénicos.
3. En el plano físico-temporal hay también un proceso de degradación: de la relativa juventud de los personajes de Witkiewicz son jóvenes, a la vejez de los alumnos de la clase quienes han vuelto de la tumba para recuperar su infancia.

Se crean así tres mundos paralelos, simultáneos y autónomos en la escena: el de los personajes literarios, el de los viejitos-alumnos como tales y el de su ya perdida infancia, encarnada en los maniqués. Esta coincidencia “imposible” desnaturaliza las coordenadas espacio temporales propias de la representación escénica y sustrae el

²²⁶ KANTOR: Op. cit., p. 129.

²²⁷ “Es como si el texto se alejara y se acercara alternativamente, lo que quiere decir que el espectáculo no se propone presentar la obra de Witkiewicz. Es cierto que hay personajes y situaciones, que están allí, pero únicamente para provocar la tensión entre la realidad del teatro y una realidad de invención. Ese es el papel del texto “preexistente”, es decir, de un texto inventado antes del espectáculo, literario, dramático”. KANTOR, T.: Entrevista con Krzysztof Miklasewski, en *La clase muerta y otros ensayos*, pp. 262-263.

concepto de “degradación” del plano de lo moral para convertirlo en una categoría escénica que se acerca, en cierto modo, a la de la “desviación”, que emancipa el juego teatral de “lo habitual” respecto de la realidad²²⁸.

Dicha categoría se repetirá también en las siguientes obras de Kantor en las que no habrá texto previo ajeno y, por ello, las tensiones entre la acción y la palabra resultarán menos abruptas. A la vez que producía efectos en el nivel textual y dramático, este procedimiento degradaba la noción de identidad ontológica²²⁹ alcanzando, también, junto con todos los objetos de la realidad, al concepto de obra dramática acabada. Los personajes kantorianos no eran identidades psicológicas que se desarrollaban en la fábula sino entidades inestables que, como los objetos, se desplazaban de un espectáculo a otro.

La reversibilidad es otro elemento dinamizador de la continuidad de la fábula y la coherencia de la trama. Con la metamorfosis, constituye una categoría adyacente a la “realidad de último rango” en virtud de la inestabilidad de los personajes y los objetos escénicos circunstancia que, según Kantor, aseguraba su “AUTOEXISTENCIA”²³⁰. De esta manera, la Bañera de *La Gallina acuática*, transformada en la Barca de Caronte en *No volveré jamás*, seguirá siendo Bañera en tanto es la Gallina, su ocupante en el primer espectáculo, quien actúa en el rol de Caronte en el segundo.

Incluso la muerte es reversible -no así la condición de la muerte-, en tanto algunos personajes mueren y resucitan en la escena, como el Cura que no acaba de morir en *Wielopole, Wielopole* o los saltimbanquis ajusticiados en los Potros de tortura de *¡Que revienten los artistas!*, los cuales tornan a la vida y bailan en ronda la danza de los condenados, cargando con los instrumentos de suplicio.

²²⁸ SARRAZAC; Jean Pierre: 2009. *Léxic del drama modern i contemporani*. 2000 Diputació de Barcelona. Institut del Teatre. Barcelona, pp. 55-56.

²²⁹ El dramaturgo y director argentino Rafael Spregelburd declaraba al respecto: “Utilizo un proceso que consiste en que el espectador no pueda fijar las presencias como si remitieran a un solo significado”. ABRAHAM, Luis Emilio: *La difícil tarea de no representar*. 2007. Entrevista a Rafael Spregelburd realizada el 19 de junio de 2006. Archivo virtual Artes Escénicas. <http://artesesencicas.uclm.es/index>

²³⁰ “Y por el mero hecho de esa AUTOEXISTENCIA PONE A TODA LA REALIDAD QUE LA RODEA EN UNA SITUACIÓN IRREAL! (uno diría que “artística”)/ ¡Que fascinación extraordinaria encontramos en esta inesperada/¡REVERSIBILIDAD!!.” KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 91.

Las metamorfosis y las migraciones también destruyen la fábula y convierten las tramas en un absurdo irregular cuyos límites son imprecisos, pues las secuencias no se resuelven según los principios de la lógica y la verosimilitud y los personajes están sujetos a probables apariciones en otros espectáculos los cuales, por otra parte, carecen de principio o de fin. Nada se resuelve en las escenas, en los actos ni en el conjunto de la “obra”, erosionando la continuidad del sentido y la dirección.

En este “Libro” único que conforman el conjunto de los espectáculos kantorianos, junto con sus pinturas los personajes, mutando de uno a otro, de vivo a muerto, de muerto a vivo, de muerto a retornado contribuyen, como la migración, a legitimar su autonomía al extraerlos de la serie humana, del irreversible tiempo sucesivo, para hacer de ellos signos teatral a partir del residuo y de la degradación. No existen situaciones estables en esa oscilación de identidades; todo es potencia que lleva a concluir que, entre el “ser” y el “no ser”, siempre existiría el “puede ser”²³¹.

En los textos de Schulz, en cambio, la débil fábula no se ve afectada en su desarrollo lógico sino en el hecho de que las descripciones -más abundantes que las acciones- cruzan constantemente en ambas direcciones los principios de la verosimilitud, tránsito que enrarece la totalidad de los relatos. En ellos, las metamorfosis quedaban sujetas a los comportamientos de la naturaleza orgánica, cuyos cambios visibles no consistían en mutaciones sino que se daban en virtud de un proceso sucesivo, desde un estado embrionario hasta la eclosión en otra cosa, a la que denominaba la “fermentación fantástica de la materia”²³² para diferenciarla de la natural, que mantiene los límites entre las especies de la serie evolutiva y su dirección ascendente.

En el volumen *Las tiendas color canela*, hay varios relatos donde se verifican metamorfosis degradantes en distintos grados:

1. De lo cultural a lo natural: La habitación se “sale” de pronto de la casa -y de su condición de artefacto cultural-, al ser comparada con una “montaña sombría” y unida “al gran elemento de la noche urbana”, dando origen a una región híbrida entre lo natural y lo cultural que la invade. Es así como los empapelados se llenaban de

²³¹ GOUHIER, Jean: *La marge. Entre rejet et integration* en BEAUNE, Jean Claude: *Le rejet, le rebut, le rien*, p. 80.

²³² SCHULZ: *Tratado de maniqués* en *La calle de los cocodrilos. Obra completa*, p. 59.

“susurros, silbidos y ceceos (...) ese complot colmado de guiños de conjura, ojitos persas, lóbulos de orejas que escuchaban entre las flores y labios oscuros que sonreían”²³³.

El proceso, iniciado en la noche acaba con las luces del día, se hacía reversible, cuando la habitación recuperaba su primitiva condición cultural:

... esos arabescos crespos , esos manojos de ojos y orejas que la noche sembraba y que crecían y se multiplicaban, delirando cada vez más, en ramas y bifurcaciones del ombligo materno de la oscuridad. Solo se tranquilizaban cuando, al marcharse la noche, los empapelados se marchitaban, se encogían, perdían ojos y flores y raleaban otoñales, dejando pasar el lejano amanecer²³⁴.

Su transformación en una selva indicaba también una migración espacial que la transportaba a otro territorio, degradado según la visión eurocéntrica, como indican los sonidos inarticulados, los “ojitos persas”, los “labios oscuros”, los “arabescos crespos”, y las alusiones a las criaturas salvajes despiertas durante la noche.

2. De lo humano a lo animal : A esta metamorfosis sigue, en el mismo relato, otra que alcanzaba al padre. Se produce en dos etapas, la primera de las cuales comenzaba con una disgregación de su personalidad, que “se descomponía en [otras personalidades] variadas, reñidas, disonantes”. Luego se producía en su cuerpo, aún de forma humana pero a punto de cruzar la frontera entre las especies, el cual encogía cada día como “una nuez que se seca en el interior de la cáscara”.

En lugar de descansar en la cama, comenzaba a preferir el techo de los armarios, llenos de “trastos viejos cubiertos de herrumbre y polvo”; se ausentaba de las comidas familiares hasta que, a la llamada de la madre “emergía de algún armario envuelto en telarañas y polvo”. En la última etapa de su transformación, el padre atravesó el límite y se insertó en la especie animal cuando, trepado en la cornisa, permanecía inmóvil, en una pose que recordaba la de “un buitre disecado”. Si alguien entraba, comenzaba a “aletear los brazos y [a] piar como un gallo”²³⁵.

3. De lo animado a lo inanimado: En este punto, el padre cruzó otra frontera hacia un territorio extraño, en que la familia dejó de tenerlo en cuenta porque, además de seguir

²³³ SCHULZ: *Visitación en La calle de los cocodrilos*, op.cit., p. 37

²³⁴ SCHULZ: Op.cit., p. 37.

²³⁵ SCHULZ: *Visitación en La calle de los cocodrilos*, op.cit., p. 39.

disminuyendo de tamaño, “punto a punto perdía los lazos que lo unían a la comunidad humana”²³⁶, para quedar reducido a “una capa somática y ese puñado de excentricidades sin sentido”, cuyo probable destino fuera, en poco tiempo, el mismo de “aquel montón gris de esa suciedad que se acumulaba en el rincón y que, cada día, Adela tiraba al cubo de la basura”²³⁷.

De estos procesos se desprende que la “segunda demiurgia” reclamada no se apartaba demasiado de los correspondientes a la vida orgánica natural. La diferencia consistía en que se inclinaba hacia manifestaciones intermedias que implicaban hibridaciones entre especies e incluso, de lo vivo con lo muerto o de lo animado con lo inanimado, ya que la materia era una, aunque sus rostros fueran múltiples, según planteaba Schulz:

Conocí a un capitán que en su camarote tenía una lámpara-melusina confeccionada por los embalsamadores malayos de su amante asesinada. Sobre la cabeza le habían colocado unos cuernos de ciervo. En el silencio del camarote esa cabeza, situada debajo del techo, entre las ramas de los cuernos, abríspespacio los ojos y en la boca semiabierta brillaba una gota de saliva que estallaba en un susurro delicado. Los crustáceos, tortugas y arácnidos, colgados de las vigas en calidad de candelabros y arañas, movían las patas en silencio y así andaban y andaban sin moverse de sitio...²³⁸

Si la Creación había formado seres “puros” y acabados, la demiurgia humana recurría a la “impureza” de la hibridación y el fragmento, en lugar de imitar la Creación divina, dando lugar a una *generatio aequivoca* de “seres semiorgánicos”²³⁹ y, frente a la totalidad de esta, el padre-demiurgo proclamaba la emancipación del fragmento y la legitimación del montaje, actividad humana intervenida también por el inconciente y el azar, el cual remitía, además, en clave paródica, a la cadena de montaje industrial y a la amalgama entre la ciencia y la técnica, sobre las que Schulz arrojaba una mirada irónica y desconfiada.

El híbrido de la “lámpara-melusina” de Schulz sufre una metamorfosis en el universo teatral kantoriano, que la alude en el “bio-objeto” en clave menos siniestra. También él tendrá responsabilidades que afecten a la fábula, en tanto su naturaleza híbrida impediría -¿es “personaje” o es *atrezzo*?- el normal desarrollo de la identidad

²³⁶ SCHULZ: Op.cit., p. 40.

²³⁷ SCHULZ: *Tratado de Maniqués (Fin)*, op.cit., p. 62.

²³⁸ SCHULZ: *Tratado de Maniqués (Fin)*, op.cit., Ibid., p. 62.

²³⁹ SCHULZ: Op.cit., p. 59.

psicológica del personaje, estorbado por el objeto, situación que Kantor buscaba especialmente, como se verá en la segunda parte de la investigación.

La peculiaridad de este ente autónomo y cerrado reside en que su naturaleza es híbrida: la parte humana (el actor) forma un todo inseparable con el objeto al cual insufla su propia “vida interior”, en tanto que este ejerce una influencia estabilizadora sobre la lábil identidad de aquella. Tal asociación desvincula al “bio-objeto” de la ficción dramática al impedir que al actor, ya poseído por el objeto real, se abandone a la vida imaginaria y a las tormentas interiores del personaje. Y, a su vez el objeto queda liberado de su condición de mero *atrezzo* gracias a que el personaje funciona como su “vida interior”²⁴⁰.

En *La pequeña finca*, el Carro de la basura estaba ocupado por dos actrices. De sus cuerpos sobresalían solamente la cabeza y las manos; el resto quedaba oculto en el interior del Carro, cubierto por una tela de color rosado que le hacía de tapa. Era este el “bio-objeto” que mejor podía dar cuenta de la “realidad de último rango”, al asociar al actor, el emblema del sujeto del drama tradicional, con la basura.

Decíamos antes que la fábula es débil en los relatos de Schulz y prescinde de ella en unos cuantos. En *Nemrod*, *El señor Carol*, *Pan*, *Dodo*, *Edzio*, *La noche de julio*, *El segundo otoño*, etc., no hay más que descripciones personificantes en las cuales las plantas y los objetos adquieren una vida que les es ajena. Si se trata de objetos inanimados, los dota de una historia e inserta en el texto metáforas con referencias culturales -la crucifixión, el martirologio, la ciencia experimental- como si fueran personajes:

Quién sabe -decía- cuántas personificaciones de la vida, doloridas, mutiladas, fragmentarias, como las vidas de los armarios y mesas artificialmente armadas de tablas de madera crucificadas, de mártires silenciosos de la cruel invención humana, existen. Terribles trasplantes de maderas ajenas, hostiles al encadenamiento en una sola personalidad desgraciada²⁴¹.

De igual manera, las descripciones personificadas de la acción de la naturaleza pueden considerarse narraciones en virtud de la hiperactividad casi cinematográfica de que las dota:

El viento se hizo más fuerte y violento, se fortaleció inconmensurablemente y dominó todo el espacio. Ya no invadía las casas y tejados; había construido encima de la ciudad un espacio de

²⁴⁰ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 200-201

²⁴¹ SCHULZ.: *Tratado de maniqués (fin)* en *La calle de los cocodrilos. Obra completa*, p. 61.

varios niveles, múltiple, un negro laberinto interminable. Desde ese laberinto estallaba con galerías de habitaciones, trazaba con relámpagos alas y caminos, con estruendo tornaba largas enfiladas; más tarde, dejaba que esos pisos imaginarios, cúpulas y celdas se derrumbasen y se alzaba aún más alto formando con su inspiración el infinito informe²⁴².

La fuerza evocativa y el dinamismo que el escritor confiere a estas unidades descriptivas llega a sustituir un discurso narrativo que no se echa en falta y permite construir los relatos mediante el montaje de estos fragmentos, relativamente autónomos.

En base al mismo recurso discurren las puestas en escena de Kantor; no sólo las de su etapa autobiográfica, del teatro de la muerte y la memoria, sino también de la anterior, cuando utilizaba textos ajenos. Ninguno de ellos se sostenían en la fábula, sino en el montaje de unidades de acción cuya trama las independizadas de ella, tal como se desprende de las “partituras” de sus puestas en escena²⁴³.

La estructura de los montajes de Kantor se basaba en la repetición de un número limitado de motivos, procedimiento que desbarataba la lógica y la temporalidad lineal del discurso en que se apoya la representación dramática, del mismo modo como lo hiciera Schulz con las descripciones y la ausencia de fábula.

De esta manera, Kantor creó “con” Schulz un conjunto de recursos teóricos y escénicos, reconocibles y en los que se reconocía, aunque también es posible advertir en el modo con que los pensó e implementó, una clase de lectura siempre productiva y crítica en la que noción adquirida, todo recurso experimentado en la escena, eran repensados en cada etapa de su viaje. Creía que “el artista debía ser capaz de traicionarse”, a fin de “superar los antiguos modelos, descubrir otros nuevos”²⁴⁴ y, en lugar de aspirar a la perfección, mantener su creación en un estado de continuo movimiento.

2.7. Hacia la materia original

²⁴² SCHULZ.: *La tormenta*. Op. cit., p. 100.

²⁴³ Kantor llamaba “partitura” al conjunto los textos preparatorios de sus espectáculos, en los cuales describía las situaciones, los personajes y los objetos de cada acto o escena, con reflexiones teóricas. Este procedimiento era usual, tanto en ausencia de un texto literario -en las obras autobiográficas- o cuando se servía de él, como en *La clase muerta*, sobre *Tumor cervical* de Stanislas Wyspianski. De este género dramático se tratará en la segunda parte de la investigación.

²⁴⁴ Entrevista realizada por Bogdan Gieraczynski, publicada en “Le Monde”. 1980. KANTOR: *El teatro de la Muerte*, p. 281.

En el manifiesto del *Teatro Informal* (1961) Kantor aclaraba los alcances del descubrimiento de la “realidad de último rango”, subrayando que desnudaba “un aspecto desconocido de la REALIDAD, de su estado primordial: la MATERIA”, la cual es, sobre todo, “manifestación,/ alcanzable únicamente por las fuerzas de la destrucción,/ por el capricho y el riesgo de lo azaroso,/ por la velocidad y la violencia de la acción”²⁴⁵. La define por su dinamismo destructivo, vinculándola con la “realidad del último rango” y con la realidad del cosmos.

Las ideas de degradación y de “realidad del más bajo rango” invitan a pensar en un proceso continuo y descendente en dirección hacia la propia materia original, cuyas propiedades para la creación artística describe Schulz de esta manera:

La materia posee una fertilidad infinita, un poder vital sin fin y, a la vez, esa ilusoria fuerza de la tentación que nos incita a moldearla. En lo profundo de la materia se fraccionan sonrisas indefinidas, se engendran tensiones, se espesan las muestras de las formas. Toda la materia oscila en la infinitud de posibilidades que lo (sic) recorren con extraños escalofríos²⁴⁶.

La teoría de la materia que desarrolló Kantor en la década de los sesenta fusionaba la práctica del informalismo en su actividad pictórica²⁴⁷ con la idea de teatro. Confesaba que en esta época todo se volvía “MOVIMIENTO Y MATERIA” en sus pinturas, que eran “casi materia biológica” de su propio organismo²⁴⁸. La “materia” aparecía bajo la forma de “realidad de último rango”, y el “movimiento”, a través de un teatro en el cual también consideraba “materia” al texto. *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*, representaron “la máxima expresión de estas ideas”, según expresó el propio Kantor²⁴⁹. La materia plástica en bruto, en sus pinturas y la teatral, con la “realidad de último rango”, se constituirán principios de la creación por encima de la forma:

La materia no se rige por las leyes de la construcción, es constante y fluida, inacabada; se contrapone a la forma, que es limitada y completa, que no se somete a cambios,/ es acabada.²⁵⁰

Tal definición guardaría ciertos paralelismos con la de Schulz en cuanto a su infinita capacidad proteica. Así, las diferentes variantes en que se manifiesta, como la tierra, el barro, los escombros, el estiércol -y otras que Kantor enumera- se hallarían en el mismo

²⁴⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 45-46.

²⁴⁶ SCHULZ.: *Tratado de los maniqués o el segundo libro del Génesis* en *La calle de los cocodrilos*, *Obra completa*, p. 53.

²⁴⁷ KANTOR: *La mia opera il mio viaggio*. pp. 69-94.

²⁴⁸ KANTOR: Op. cit., p. 50.

²⁴⁹ KANTOR: *Teatro de la Muerte y otros ensayos*, p. 40.

²⁵⁰ KANTOR: Op.cit., p. 40.

nivel que los “objetos pobres”, “a punto de pasar al estado de materia”: los harapos, los trapos, los sacos, los trastos, los libros podridos.

El artista incluía lo biológico, sumando el “HORMIGUERO (por su movilidad)”. A diferencia de Schulz, parecía dedicar su atención a un grado algo superior de la materia original, fronterizo pero no confundido con el de la materia bruta, pero “a punto” de convertirse en ella²⁵¹.

Observaba que el lenguaje hablado se aproximaba también a la materia bruta cuando los estados emocionales extremos de la vida humana lo deforman y “las palabras tropiezan unas con otras,/ se mezclan, se borran, escapan a la sintaxis clásica”²⁵².

La idea de materia fue cambiando en su pensamiento, desde las manifestaciones concretas hacia un nivel de abstracción mayor. Durante el seminario que dirigió en Milán en 1986 expuso la idea del espacio como principio anterior a la materia orgánica o inorgánica, donde se generaban las tensiones que producían movimientos y le conferían forma.

El artista confesaba estar “fascinado” por la posibilidad , “quizás mística o utópica” de la existencia de una materia original, la UR-MATERIA, en toda obra de arte²⁵³, cuyas características serían la autoformación, la autonomía respecto de la acción artística, y la capacidad de contener todas las posibilidades de la vida.

Kantor y Schulz coincidían en la idea de “unidad” de la materia primitiva, si bien la significación y alcances de este término no son equiparables teniendo en cuenta, además, que ambos diferían en la identificación de cuál sería su naturaleza. Para Schulz era la materia “palpable”, algo así como la materia cósmica con la que se formó el universo, en tanto Kantor la identificará con el espacio en que tenía lugar dicha formación.

En el orden de la creación artística, Schulz situaba lo infinito e inabarcable de la materia original en las posibilidades de manipulación que ofrecía y en la irresistible atracción que esa materia original era capaz de ejercer sobre el artista, impelido a moldearla en una relación de sujeto/objeto clásica.

²⁵¹ KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 42-43.

²⁵² KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 47.

²⁵³ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 25.

Por el contrario, Kantor concebía la infinitud de la UR-MATERIA como una propiedad que le era inherente, casi como principio metafísico, porque “se forma[ba] sola” y la actividad del artista no podía perturbarla en tanto era equivalente y simultánea a la del artista:

“Creo en esta SIMULTANEIDAD y esta EQUIVALENCIA de mi acción individual y la de la MATERIA ORIGINAL. En esta “unidad” reside, sin embargo, el misterio inexplicable de la creación”²⁵⁴.

En la coincidencia y simultaneidad de la acción formadora del espacio y la creadora del artista residía, para Kantor, el concepto de “unidad” ya que la doble acción podía ser equiparada -lo que remitiría a la relación que estableció Schulz entre el demiurgo humano y el Gran Demiurgo- y, al ser simultánea, no permitía discernir el sujeto del objeto ya que, gracias al dinamismo autónomo de la UR MATERIA, ambos actuarían como sujetos y como objetos a través de la actividad formadora: “El espacio es él mismo OBJETO [de creación]”²⁵⁵. De este modo, la acción del artista sería equivalente al de la MATERIA ORIGINAL y dejaría en el “misterio” el proceso de creación, que no era tal para el joven Kantor, formado en el Constructivismo, aunque sí al artista maduro, cuyas reflexiones teóricas a menudo son oscuras.

Al ser la materia una categoría espacial para este y orgánica para Schulz, la UR-MATERIA kantoriana podría definirse como autónoma, activa y formante²⁵⁶, en tanto la orgánica necesitaría el concurso de una acción trascendente -el Gran Demiurgo, la demiurgia humana- que le otorgara una forma, ya que por sí misma está “desprovista de iniciativa propia”, al ser “femeninamente plástica” y “dócil a todos los impulsos”, como “el ser más positivo e indefenso del cosmos”, porque “obedece a cualquiera”, en palabras de Schulz²⁵⁷.

Por el contrario, para Kantor la materia se caracterizaba por sus rasgos dinámicos y quedaba librada a la espontaneidad a causa de su movimiento permanente²⁵⁸,

²⁵⁴ KANTOR: *Leçons de Milan*, pp. 25.

²⁵⁵ KANTOR: Op.cit., p. 26.

²⁵⁶ “¡El espacio GENERA las formas!/ El espacio condiciona las relaciones entre las formas y sus/TENSIONES/...“. KANTOR:Íbid., p. 25-26-

²⁵⁷ SCHULZ: *Tratado de los maniqués o el segundo libro del génesis en La calle de los cocodrilos.Obra completa*, p. 53.

²⁵⁸ Schulz afirma “el extremo monismo de la materia por el cual los objetos individuales son sólo máscaras”. FIKOWSKI: *The Region of the Great Heresy*, p. 117.

Sometida al azar y a movimientos de descomposición y destrucción en los que se manifestaba su “esencia”²⁵⁹, la degradación constituiría un proceso inherente a ella y, por extensión, a todo lo que formaba. La “realidad de último rango”, por consiguiente, sería una de las facetas del espacio, el lugar de la creación, no la sombra de las palabras ni el reflejo.

Kantor sostenía también que los rasgos y propiedades de la materia condecían con “diferentes manifestaciones de la vida humana”, en especial con los “estados emocionales [patológicos]”²⁶⁰ que la deformaban como éstos a los rostros.

La asociación entre la materia y el ser humano halló un correlato erótico y misógino en el texto de Schulz, citado parcialmente más arriba, respecto a la “disponibilidad” de la materia, que la conducía a la degradación por la acción chapucera de ciertos segundos demiurgos “charlatanes y diletantes”²⁶¹.

Como se ha dicho antes, la significación de lo degradado no es la misma para uno y otro artista, ya que el sesgo moral que se observa en Schulz está ausente de la reflexión de Kantor.

En esta oportunidad, la degradación kantoriana se refería, no a que la materia cayera en manos de “charlatanes” y “diletantes”, sino a la manipulación (artística) de la materia como procedimiento, que conlleva lo que Schulz denominaba “una violación necesaria de formas resistentes y petrificadas (...) que dejaron de ser interesantes”²⁶².

Sin embargo, la verdadera “violación” que ejercía Kantor sobre la materia no se refería a la renovación iconográfica o a los procedimientos, sino al gesto verdaderamente vanguardista de conquistar un territorio inédito para el teatro, que no pertenecía totalmente al ámbito de lo racional, de lo imaginario ni de lo onírico, sino que permanecía enraizado a la realidad pero no sumiso a ella²⁶³. La violencia kantoriana se expresaba en el trabajo de degradar la materia, como parte de la manipulación artística:

²⁶⁰ KANTOR: Op. cit., p.44.

²⁶¹ SCHULZ,: *Tratado de los maniqués o el segundo libro del Génesis*, op. cit.,p. 53.

²⁶² SCHULZ: *ibid.*, p. 53.

²⁶³ “NO CREO DEMASIADO EN EL PODER DEL SUEÑO, donde según los surrealistas nace la imaginación./ Estoy seguro que LAS FUNCIONES PSÍQUICAS MULTIPLICADAS, UNA REFLEXIÓN INTENSIFICADA ENGRNDRAN UNA LIBERTAD DE IMAGINACIÓN, DE CONNOTACIONES Y HACEN QUE NOS APARTEMOS DE LOS LAZOS Y LAS ASOCIACIONES RACIONALES, DE LAS ARTICULACIONES VITALMENTE UTILITARIAS DE LOS ELEMENTOS REALES” : *Leçons de Milan*, p. 86.

“AMONTONAR/ARRUGAR/APLASTAR/ALISAR/
APISONAR/ACHATAR/VERTER/GOTEAR/CAER/...”²⁶⁴.

No se trataba aquí de un trabajo previo a la creación de “la obra”, sino que formaba parte de ella como punto de partida, como el gesto con que se manipulan (y destrozan) los objetos descubiertos en la primera infancia, ya que Kantor conectaba con lo humano, no a través de las profundidades de la psicología sino desde la superficie de una acción exploratoria (y creativa) que se enfrentaba a las cosas degradándolas.

En tanto materia teatral, el elemento humano de sus espectáculos sería sometido al mismo proceso que lo hará parte de la “realidad de último rango” como otro signo escénico y, como ya hemos dicho, el actor será modelizado a imagen del maniquí.

El valor de la destrucción y de lo destruido ampliaría la noción de “realidad de último rango” al privilegiar el “envoltorio vacío”, convertido en basura al ser separado de lo que protege y dando lugar a uno de sus descubrimientos de mayor calado conceptual: el embalaje²⁶⁵. Además de valorar en él la importancia de la superficie visible, deslocalizaba el arte de las coordenadas culturales forma/contenido disolviendo la antinomia y jerarquía tradicionales como lo había hecho al sobrevalorar el “objeto pobre” apartándolo de la realidad utilitaria y, en consecuencia, de lo ilusorio de la representación.

Con la distancia de una generación, Kantor y Schulz combatieron a los mismos enemigos que lastraban la vida y la cultura polaca; en primer lugar, la herencia de la tradición romántica nacional, que todavía no ha terminado. Estaban preocupados por otros problemas; específicamente artísticos en primer lugar pero que implicaban rebelarse contra el sistema de valores burgueses y pequeñoburgueses representados por las autoridades artísticas, sociales, religiosas y familiares, con indiferencia de cuál era el régimen en que se manifestaban. Si “los tres mosqueteros” habían sido los primeros artistas polacos en denunciarlos, aún quedaba mucha tarea por cumplir para la generación de Kantor.

Gombrowicz había caracterizado a Schulz como el “loco ahogado” y a sí mismo como el “loco rebelde”. Buen nadador contra corriente, Kantor fue el rebelde que sostuvo, en un medio sumamente hostil, la verdad de su teatro y su pintura.

²⁶⁴ KANTOR: Op. cit., p. 41.

²⁶⁵ KANTOR: *Manifiesto embalajes* en op.cit. p. 62.

Si Shulz compartía con los otros dos “mosqueteros”, Gombrowicz y Witkiewicz una individualidad “difícil, de naturaleza quimérica, egocéntrica, egotista y excéntrica en un grado extremo”²⁶⁶, el carácter y la áspera fuerza con que Kantor elaboró y defendió la dirección de sus ideas artísticas podrían convertirlo en el cuarto.

²⁶⁶CZUBINSKA, Magdalena: *L'Exposition "Les trois mousquetaires"*, en el catálogo *Les Trois Mousquetaires*. 2004. Musée National de Cracovie / Musée de Beaux Arts de Nancy. Editions Fage. Nancy, p. 9.

Capítulo 3

La “SANTA ILUSIÓN” teatral

La realidad en el arte debe ser una trampa; es decir, un engaño. Tadeusz Kantor

La realidad del drama debe realizarse sobre el escenario. Tadeusz Kantor

Cuentas con un universo, y lo transgredes. Por ora parte, creas otro universo y vuelves a transgredirlo. Pierre Boulez

3.1. De la ilusión mimética a la “ilusión imaginaria”

Mientras el artista polaco era, en la década de los cuarenta, un pintor relativamente abstracto y un escenógrafo imbuido de las concepciones de Appia, Gordon Craig y los principios del Constructivismo el problema de la ilusión parecía haber quedado relegado a un segundo plano en la atención conceptual de Kantor en el ejercicio de la pintura.

Sin embargo, en el teatro, la ilusión intentaba filtrarse por todos los resquicios de la escena y no podía ser tomada a la ligera ni eliminada de la creación, pues lo que sucedía sobre el escenario debía ser creído de alguna manera por los espectadores.

La ilusión estaba presente, pues, en algún grado en las realidades convocadas por el dramaturgo en *El retorno de Ulises*. Faltaba ver en qué categoría de la creación se la ubicaba porque era una etapa, señalaba Kantor, “doblemente marcada por la ILUSIÓN”, en tanto la acción se situaba en Ítaca, un espacio ilusorio, que se desarrollaba en otro espacio ilusorio, la escena y, ayudado por las luces “que creaban profundidades ilusorias, se convertían en una IMAGEN (image), en ilusión”²⁶⁷.

Como los sentidos pueden engañar, siquiera una vez, la investigación y la experiencia de Kantor lo llevaron a adherir a la diferencia que estableció Kant entre “ilusión” y “apariencia” y a su afirmación de que la verdad no estaba en el objeto sino en el juicio sobre él. En consecuencia, si los sentidos eran incapaces de juzgar, tampoco podían caer en el error²⁶⁸.

Ello dejaba a salvo la necesidad de “verdad” que Kantor exigía al arte y le permitió sustraer la creación a la trampa verdadero/falso de los supuestos ontológicos. Al

²⁶⁷ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, pp. 152-153.

²⁶⁸ FERRATER MORA, J: *Diccionario de Filosofía*. 2004, Ariel Referencia, Barcelona, vol. II.

reinvidicar, con plena conciencia de su gesto, el polo de la falsedad y de la trampa, deconstruía heréticamente los de la representación. Significaba desnudar la hipocresía de la

auténtica sala de teatro con sus balcones, sus palcos y su apretado patio de butacas (en el que apenas queda espacio libre) [que] comparte espacio pacíficamente con ‘otro’ ámbito totalmente diferente, un espacio que se agazapa a su lado y en el que todo es FICCIÓN/ ilusión,/ todo es artificial,/ que está fabricado con el único propósito de confundir al espectador, de “engañarlo”²⁶⁹.

La representación teatral engañaba los sentidos del espectador en tanto suspendía la realidad por la ficción escénica ofrecida como realidad. Kantor, en cambio, celebraba el engaño como tal y la trampa que proponía al público no estaba dirigida a cautivar sus sentidos sino su imaginación, donde todo es posible y donde no rigen los criterios de la realidad ni la antinomia verdadero/falso. Sobre todo, cuando al presentar lo falso como tal, estaba invitando a acceder a otra clase de verdad, la del arte.

Kantor había señalado el estallido de la guerra como fecha en que dejó de pensar en el escenario como una caja y en el teatro “normal” con telón y decorados. En su actividad clandestina sólo disponía de una pequeña habitación vacía como espacio a dividirse entre la escena y la platea y el reto era

...convertir esa habitación real y habitada,/ habitación en la que vivimos,/ en un espacio imaginario,/ convertir esa habitación real/ en el escenario de acontecimientos, situaciones, objetos y personas que pertenecen a la imaginación,/ mezclar la vida con la ilusión, la realidad con el arte./ Es probable que la ilusión despoje a la realidad para siempre de su aspecto práctico, es decir, la “desrealice”²⁷⁰.

Contemplada como una construcción artística y no como un reflejo de la realidad, la ilusión escénica tradicional daba lugar a otra clase de ilusión, que aludía a la realidad pero no se subordinaba a ella, al convertirse en un híbrido situado “en el polo opuesto a la realidad del público:/ en el polo de la composición de la ilusión” y creando un “conflicto dramático” entre esas formas ilusorias y la vida real que se imponía con fuerza²⁷¹.

²⁶⁹ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos.*, p. 163.

²⁷⁰ KANTOR: Op. cit., p. 157.

²⁷¹ KANTOR: *Íbid.*, p. 32,

El protagonista del conflicto fue, en realidad, el héroe del *El retorno de Ulises*. Pensaba Kantor que hacerlo moverse y hablar del modo en que nos “imaginamos” que lo hizo en la antigüedad no era difícil dentro de la lógica del personaje porque al volver, el propio Ulises había creado para sí mismo una ilusión de Ítaca: después de veinte años de ausencia esa Ítaca real ya no existía.

Sin embargo, sentía la exigencia de que “Ulises debía volver *realmente*” al escenario, la gran ilusión de su Ítaca²⁷². El drama del héroe fue el drama de Kantor, quien luchó con la ilusión mimética durante los años que tomó la preparación de la pieza. El conflicto del héroe entre la Ítaca imaginada y a la que volvió fue el del artista que retornaba forzosamente de la abstracción -en su pintura y en sus escenografías- ante la imposición de la realidad. Por ello, el regreso a la realidad fue un camino lleno de obstáculos y de trabajo, como el retorno de Ulises, porque debía hacerlo a una realidad que compartían el arte y la vida.

En uno de los primeros proyectos escenográficos, los signos de la cultura occidental se habían apoderado de la escena mediante fragmentos de realidad imaginada: máscaras de estatuas clásicas, una gran cabeza de yeso y la figura de un aedo.

Pero pronto fueron expulsados por objetos reales “de tremenda utilidad”²⁷³ que funcionaban según las leyes de la abstracción y la sustitución imaginaria²⁷⁴, a la manera de los juegos infantiles: un biombo puesto del revés era una pared; un estrado de tablas, la cubierta del barco; una viga, el mástil. No ocultó ni “decoró” las tristes paredes blanqueadas de la habitación, decidiendo que ese era el mundo que todos habitaban, “tremendamente vacío”, donde sólo quedaban restos. Así, la “realidad ilusoria” del drama podía ser “creíble” y tangible²⁷⁵.

La ilusión así fabricada mantenía con la realidad convencional una relación contrapuntística, en el sentido musical del término. El objeto real, vinculado a su función de biombo, viga o estrado, sería una frase del discurso de la realidad cotidiana, en diálogo con otra que pertenecía al de la realidad imaginada: pared, cubierta de barco, mástil. Ambas mantendrían su autonomía pues el público no se engañaba acerca de su

²⁷² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 24-25.

²⁷³ KANTOR: Op. cit., p. 24.

²⁷⁴ “Busco elementos reales que no sean objetos prácticos y gracias a eso puedan convertirse en objetos imaginarios, en objetos de otro espacio, un espacio impracticable”. KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 156.

²⁷⁵ KANTOR: Op. cit., p. 160.

realidad objetual sino que participaba de la realidad imaginada, tejiéndose en la escena la trama de la “realidad ilusoria”.

En el tercer acto de *El retorno de Ulises*, la luz focalizada²⁷⁶ de un reflector convertía a esos objetos reales/imaginarios en *atrezzo* escénico, destruyendo la “realidad ilusoria” de Ítaca que el protagonista se había construido imaginariamente. Por ello, percibía la Ítaca a la que había regresado como un lugar extraño que lo desorientaba. No era el de su infancia, sino el “espacio engañoso de la ilusión” teatral, entendida como apariencia, que le desnudaba la iluminación focalizada del teatro convencional.

Para Ulises la Ítaca del retorno se había convertido en una representación de la otra imaginada, la que era real para él, concluyendo amargamente, con Kantor que “nunca se vuelve vivo al país de la infancia” y el retorno imposible será, como todo recuerdo, algo que “vuelve una y otra vez/ y que termina en un vacío,/ fútil”²⁷⁷.

3.2. La ilusión sensorial

En los textos de la etapa del *Teatro Cero*, de finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la realidad ha conformado su lenguaje en tal grado que Kantor abordará la desintegración de la ilusión en la escena a través de implantar allí la realidad. Sin embargo, la realidad a la que apuntaba el artista no era la de ras de tierra, sino una más fundamental, que se hallaba excavando los modos de vida convencionales del público, “en las dimensiones de nuestra realidad, en medio de objetos reales”²⁷⁸, buscando el lugar donde se anudaban la vida y el arte.

La realidad así entendida penetrará en la ficción del drama sustituyendo a la ilusión imaginaria que integrara años antes, a causa de “un áspero choque con la áspera materia de la vida real”²⁷⁹, A la guerra y la libertad de los primeros años de posguerra sucedió el férreo control del régimen soviético implantado en Polonia a partir de 1948 el cual, un año después impuso el realismo socialista como doctrina estética del estado.

²⁷⁶ Kantor no usaba focos que subrayaran ciertas escenas o personajes; la iluminación se mantenía de manera uniforme y abstracta, acorde con las cortinas negras que rodeaban el escenario.

²⁷⁷ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 179.

²⁷⁸ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p 15.

²⁷⁹ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 199.

Sin embargo Kantor, que había sido nombrado en 1948 profesor en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad y montado la primera exposición de arte contemporáneo posterior a la contienda, no se plegó a sus mandamientos y su contrato fue revocado un año después. Comenzó a trabajar en 1950 con un grupo de artistas independientes, entre ellos María Jarema, que formaría parte de la primera compañía del Teatro Cricot 2 (1955) el cual, al margen de subvenciones oficiales que lo obligaran a ceñirse a la política cultural del gobierno emprendió, siguiendo una vía secundaria considerada no profesional, varios experimentos teatrales que se iniciaron con *El Pulpo* de Witkiewicz (1956), *El Circo* de Mikulski (1957) , considerado el primer “embalaje” teatral, mientras su obra pictórica se exponía en Charerói, Suiza, Estocolmo y la Documenta de Kassel (1957) , invitado a participar en la XXXª Bienal de las Artes en Venecia (1960), a la vez que sus pinturas viajaban a Gotteburg, Salzburg y New York.

En el panorama europeo el *happening* ocupaba la escena de las artes visuales²⁸⁰, desplazando el espacio de la representación con la prepotencia de la realidad al representarla según su definición, “por medio de la realidad misma”²⁸¹.

Kantor subrayaba que el *happening* fue “la única posibilidad que tuvo el teatro de cuestionarse su valor básico de representar”²⁸², al negar la trama²⁸³ como columna vertebral de la ficción dramática.

Así, en Bled (Yugoslavia, 1969) llevó a cabo un *happening* que consistía en diversas acciones independientes:

1. Un armario caía contra un glaciar en el macizo de los Alpes haciéndose añicos.
2. En un cuadrado de terciopelo negro yacía, junto a los restos del armario, el cuerpo de la difunta Anastasia Nibek.
3. En un sillón *biedermayer* colocado sobre la nieve estaba sentado el poeta Pasinkovski con un sombrero de paja en la cabeza y vestido con un traje de franela liviana.
4. Los niños huérfanos estaban embalados en bolsas blancas²⁸⁴.

²⁸⁰ Lejos de acabar con la pintura, el *happening* originó, en los años cincuenta el *Action Painting* (Jackson Pollock, Robert Motherwell, Franz Kline, George Mathieu, Emilio Vedova y otros muchos), en que la acción física constituía el fundamento de la pintura y del acto de pintar, a fin de captar la vida sin mediaciones.

²⁸¹ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p 96.

²⁸² KANTOR: Op.cit., p. 106.

²⁸³: El espectáculo debía diferenciarse de “otras tramas y otras realidades para que estas no se crucen, no se complementen ni se expliquen mutuamente, KANTOR: *Ibid.*, p. 107.

²⁸⁴ KANTOR, Tadeusz: *Le Théâtre de la Mort*. 1977. L'Age de l'homme, p. 182.

Todas estas situaciones desconectadas entre sí hacían imposible su asociación con la lógica de la vida ni con la lógica de la ficción dramática. Eran situaciones reales en las que participaban objetos y personajes reales, pero estaban “fuera de lugar”, como ocurría en otro de sus *happenings*, situado en un casino lleno de heno.

Tales procedimientos excéntricos establecían la distancia entre la realidad ordinaria y ese “momento utópico en el cual la ilusión se vuelve realidad”²⁸⁵, en un proceso de materialización de lo ilusorio que, si bien no tendrá lugar, se dirige hacia ese momento-señuelo que persigue el arte.

Kantor mantuvo estas prácticas escénicas hasta que la fuerza provocativa del *happening* quedó desactivada por su conversión en el clisé de moda, reducido a una mueca formal. Observaba con desdén que en la provocación del *happening* “el peligro era ficticio y la amenaza fabricada”²⁸⁶.

En dicha observación, el término “ficticio” se refería, no sólo a que el *happening* había sido fagocitado por la artificialidad de las representaciones convencionales, sino al hecho de que estas lo habían recuperado como una técnica más de su repertorio.

En esta etapa, en que el problema de la ilusión había quedado momentáneamente en suspenso, Kantor rescató al objeto real privado de utilidad dando un salto al otro lado, donde lo hizo parcialmente invisible con el “embalaje” y mediante un experimento conceptual, “Asalto” en el cual la silla -otro de sus íconos, junto al paraguas- representaba un distanciamiento del *happening* y un momento conceptual en el cual le interesaba más la producción teórica que el valor material de las acciones²⁸⁷.

Pensaba, además, que toda manipulación artística de un objeto real suponía alcanzar un objetivo “metaestético”, e incluso “metafísico”²⁸⁸, ya que no concebía la realidad solo en sentido físico y espacial sino que arrastraba a la imaginación y a la memoria, como ya se advertía en el proyecto seminal del *Retorno de Ulises*, al reflexionar sobre el valor dramático de los actos por sí mismos, por su mero cumplimiento. Así, en la versión final del proyecto teatral, Ulises aparecía por primera vez sentado en una

²⁸⁵ KANTOR: *Le Théâtre de la Mort*, p. 177.

²⁸⁶ KANTOR: Op. cit., p. 200.

²⁸⁷ KANTOR: *Íbid.*, *Le théâtre de la mort*, p. 203.

²⁸⁸ KANTOR: *Íbid.*, p.186.

banqueta, de espaldas al público y el hecho de estar sentado era real y verdadero en tanto hecho exterior, surgido en la superficie.

Dos décadas después en el primer *Happening Cricotage*, la acción principal giraba en torno a un personaje sentado y al acto de estarlo como un “estado puro”, separado del objeto y de toda circunstancia. En *El loco y la monja* de Witkiewicz, se centrará en el objeto, en la Silla, bajo la advocación de Máquina Aniquiladora, que consistía en una pirámide de sillas atadas con alambre y movidas constantemente por un motor.

La constancia en poner “fuera de lugar” los objetos más cotidianos para hacerlos extraños desnudaba su existencia autónoma y, en un encuentro artístico en Vela Luka (Yugoeslavia, 1968) concibió el proyecto -desechado por los organizadores- de colocar una silla plegadiza “embalada” por los mosaicos realizados por sus colegas, a fin de desacreditar la técnica en torno a la que giraba la propuesta hecha a los artistas invitados, que consideraba “actualmente anacrónica y pretenciosa”²⁸⁹.

Finalmente, el proyecto fracasado de Wroclaw se realizó: una enorme Silla plegadiza de hormigón que medía cerca de 14 metros, fue montada en una colina Oslo, en 1971.

El objetivo que debía cumplir el objeto monumentalizado era multiplicar las connotaciones en la memoria del espectador al evocar juegos de infancia en torno a la silla: metamorfosis imaginarias, impulsos de treparse o esconderse debajo de ella. Eran solo evocaciones, ya que la “silla” solo se representaba a sí misma.

Con esa operación conceptual comenzaba un deslizamiento desde lo sensible visual hacia lo invisible que continuará en el *Asalto*, llevada a cabo ese mismo año en la Galería Foksal, de Varsovia. ,

Un fragmento de otra silla, gigantesca²⁹⁰ como la de Oslo, casi llenaba la galería, cuyas partes supuestamente se prolongaban, de forma inmaterial, en los locales vecinos, que eran oficinas. Un mapa topográfico de la galería indicaba por cuales pasaban las prolongaciones de la silla, invisibles desde la sala, y a que hubieran debido acceder los visitantes a fin de poder completar el objeto fragmentario. Un rótulo advertía que ello no sería posible pasada la inauguración ya que esos espacios no pertenecían a la

²⁸⁹ KANTOR: *El Teatro de la Muerte*, p. 201-202.

²⁹⁰ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 127.

Galería. El texto que daba esa información, como la continuidad anunciada de la silla, más allá de los muros de la galería, era una trampa²⁹¹. Kantor denunciaba, mediante la acción invasiva ilícita, la existencia de ciertos límites que constreñían la facultad de imaginar y proponía la posibilidad de “asaltar” metafóricamente dichas fronteras para dejarla libre.

En un texto final, el artista subrayaba que el objetivo de la exposición consistía en “aniquilar la ilusión del objeto”, al manipular su escala y fragmentarlo, haciendo de él una “trampa” visual. Aislado de todas sus funciones y de las connotaciones asociadas a la vida cotidiana, aniquilado como objeto completo, visible y tangible, quedaría en pie la forma mental añorada.

La fragmentación de la silla real y su escala obstruían la representación cultural de la “silla” y la experiencia imaginativa se apoyaba, en este caso, en una imagen gestáltica que destruía la ilusión mimética, la apariencia, para crear la ilusión sensible de la silla completa.

Ahora bien: en la exposición *Asalto*, el espacio que debía contenerla estaba igualmente fragmentado y el proceso de reconstrucción exigía una acción que comprometiera al cuerpo, no sólo a la mente y la memoria. El necesario desplazamiento a través de distintos espacios introducía el factor temporal que activaba la memoria, ya que la integridad del objeto dependía del deambular a la búsqueda de cada fragmento en su correspondiente espacio, el cual dejaba en la memoria una huella incompleta; huella que no será sólo mental sino también física.

La imagen única y entera se vería perturbada por vacíos espacios temporales, producto de la reconstrucción secuenciada, con lo cual esta siempre resultaría incompleta y siempre será recomenzada. Al reconstruirse de esta manera en la memoria, la silla se materializa en una “sensación real”.

²⁹¹ “Existe cierto lugar y ciertas circunstancias en las que nuestra imaginación, considerando que no está sometida a las reglas físicas, deja de funcionar. Es un caso muy común y por esa razón no se nota en absoluto. Esa frontera es simplemente un muro, lugar donde termina nuestro espacio vital y comienza otro espacio, extraño, exterior, tan inaccesible, que rara vez nos permite imaginar lo que sucede detrás del muro. Aquí la imaginación sufre una derrota inesperada (...) paralizada por los derechos sacrosantos y la inviolabilidad del lugar, guardado por secretos draconianos y costumbres. Sin embargo, si existe un solo caso de su impotencia, comenzamos a sospechar de ella. Evidentemente, no propugno la intrusión, el asalto, la anarquía. Solo señalo un caso completamente desapercibido, y sin embargo, general, de frenado automático, inaudito, casi epidérmico, de la imaginación.” KANTOR: *El Teatro de la Muerte*, pp. 204-205.

Kantor señalaba que esa operación era posible porque se había invertido, “falsificado”, la información que proporcionaba “el espacio, el tiempo y el ojo”²⁹². A partir de entonces, con la incorporación de lo invisible, el lugar de la ilusión no será la realidad sensible sino una huella en la memoria.

3.3. De la “ilusión sensorial” a una huella en la memoria.

En *La clase muerta* el territorio de la “ilusión sensorial” estará unida al mundo de los muertos retornados, en tanto pueden repetirse -volver- indefinidamente gracias al ritual de la memoria, bajo la forma de una “ilusión sensorial”²⁹³, ya que en el “otro mundo”, donde no regía la representación, la realidad visible desaparecía y “solo quedaba esa clase de ilusión”²⁹⁴, que expresaba ahora desenfocando su atención del espacio físico -la UR MATERIA de toda creación- y de la realidad visible del objeto para acceder a un espacio espiritual en el cual Kantor podía desarrollar el teatro que imaginaba.

En el seminario de Milán Kantor sostenía que la ilusión (representativa) era el enemigo al que había que destruir, pero si ello “no era totalmente posible, lo importante residía en el proceso de su liquidación” o, al menos de su “bloqueo”²⁹⁵.

Dicho proceso tendrá lugar, en su caso, a través del viaje desde lo real a lo invisible del objeto hecho extraño, al ser privado de temporalidad, de fábula e, incluso, de integridad física, al ser fragmentado u ocultado en el embalaje, operaciones que resultaban necesarias a fin de excluir sus aptitudes para ser asimilado a la vida cotidiana. Situado fuera de ella desde el *Asalto*, el objeto se convertirá en una huella en la memoria, en un recuerdo en un permanente proceso de construcción, en una proustiana “ilusión sensorial”.

Dentro de este proceso, se puede advertir una ampliación del concepto de realidad a partir de la “habitación de la infancia” cuya realidad se había perdido en el tiempo y permanecía “emplazada en el RECUERDO, que amueblamos y que fenece una y otra

²⁹² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 205-206.

²⁹³ KANTOR.: *Le Théâtre de la Mort*, p. 218.

²⁹⁴ KANTOR.: *Metamorphoses*, p. 133.

²⁹⁵ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 37.

vez. Que 'late' ²⁹⁶. Kantor precisaba que la estructura del recuerdo se fundaba en ese constante destruir y reconstituirse al ritmo repetitivo del latido.

Si bien la realidad sucede una sola vez, puede repetirse en la memoria. Cada pulso del latido-recuerdo, de esa "ilusión sensorial", se combina con otros latidos-recuerdos y forman su rejilla -con muchos agujeros- bajo el signo de la repetición.

A pesar pronunciarse constantemente por la destrucción de la ilusión (representativa) Kantor matizaba sus declaraciones en una vuelta de tuerca al conceder que no debería ser aniquilada del todo pues, a pesar de que ella era "el "enemigo", la realidad necesitaba de ella para ponerse en peligro, ejerciendo así su predilección por el movimiento oscilatorio, la vitalidad de las tensiones y la provocación como principio artístico.

De aquí que Kantor, que vivió orillando el riesgo al manipular la ilusión sin hacerla desaparecer completamente, la hubiera mantenido a raya a través de las estrategias que hemos analizado más arriba, entre ellas, la repetición asociada a la memoria, el aspecto "metafísico" de la ilusión, al no estar asociada a la temporalidad cronológica, situada en la esfera de lo espiritual. De esta manera Kantor alojará la ilusión fuera de la órbita de la realidad -pero en su frontera-, en el espacio "otro" de la memoria.

²⁹⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*. p. 209.

SEGUNDA PARTE OBJETOS EN LA ESCENA

Capítulo 1 Las peripecias de la construcción espacial

Pero la imaginación sólo puede funcionar espacialmente; sin el espacio la imaginación es como un niño que quiere construir un palacio y no tiene ladrillos. Czesław Miłosz

... el hueco magnífico en el cual la escritura poética da espectáculo de sí... Luigi Allegri

El espacio/ que no tiene principio ni límites,/ que adopta diversos aspectos se aleja y huye/ o se acerca,/ desde todos sus lados, hacia los bordes y hacia el centro, se eleva y se hunde,/ gira en torno a un eje vertical, horizontal, oblicuo.../ no duda en penetrar en el interior de una forma cerrada,/ sacudirla con violentas convulsiones,/ ocultar su aspecto cotidiano.../ Las figuras, los objetos son funciones del espacio y sus peripecias. Tadeusz Kantor

Según las tesis de la Escuela Semiológica de Praga, el espacio artístico está semiotizado desde un principio, separado del espacio real por las intenciones y la interpretación de quienes participan en su construcción y de quienes son los destinatarios finales de su discurso, para los que adquirirá sentidos no unívocos; en parte convergentes y en parte divergentes con la propuesta de sus creadores.

Su potencia significadora va más allá de lo intencional y todo objeto que penetra en ese lugar adquiere una codificación diferenciada, de tal modo que la “dimensión ontológica de los objetos es suplantada por su dimensión semiótica”²⁹⁷.

Como en el juego, el objeto del mundo real, sin perder su entidad como tal, participa del conjunto de signos que componen el espacio artístico, como se advertía en los primeros proyectos escenográficos de *El regreso de Ulises*, en que estos “hacían de” otros en la ficción del drama, comprometiendo incluso su visibilidad.

Cada objeto forma parte de una cadena significativa que, aún en las propuestas más voluntariamente apegadas al realismo, lo haría participar, en última instancia, de la realidad otra del espacio artístico.

Estas premisas forman parte del núcleo genético de la formación del espacio kantoriano, del pictórico y el dramático indistintamente ya que Kantor entendía que era preciso

²⁹⁷ BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*. 1997. Arco Libros S.L. Madrid, p. 74

“abarcar todo el arte para entender la esencia del teatro”²⁹⁸, nutrido por la literatura, la pintura, la arquitectura y la música al leer, en clave del siglo XX y desde su propia perspectiva, la noción wagneriana de “obra de arte total”, con sus sucesivas relecturas.

Como se ha señalado anteriormente, a partir de la Segunda Guerra Mundial la militancia del artista en el campo de la abstracción se vio sacudida por el golpe que significó la guerra y la ocupación nazi durante la cual las acciones más banales y cotidianas adquirirían tintes de peligro y extrañeza, golpeando su sensibilidad de modo tal que puede decirse que a partir de entonces, la realidad sostendrá los cimientos de toda su creación.

De todos modos, hay que precisar que sus adhesiones, cualesquiera que estas fueran, nunca fueron las de un converso, sino que desde muy joven su mirada y sus lecturas iban generalmente a contrapelo, en permanente polémica con los principios que informaban todo aquello que lo marcaba como artista y en todo momento Kantor presumió de sentirse cómodo situado en un espacio de “ilegalidad” y de controversia. Así es que sus relaciones con la realidad cotidiana y con los objetos que la pueblan desafiaron siempre las previsibles actitudes automatizadas y, en cambio, interpuso siempre el recurso de la imaginación creadora, desplegada indistintamente en el papel, la tela o la escena.

Kantor dibujaba y pintaba antes y durante la realización de sus espectáculos y sostenía que la frontera entre ambas expresiones era casi inexistente, que testimonia su actividad pictórica y de *happening* en la década de los sesenta, a la que ya nos hemos referido.

En toda su producción teórica, la que precedía y acompañaba a sus puestas en escena, así como en los manifiestos o los textos que ilustraban los programas de cada espectáculo, la interpenetración entre dichas formas de expresión eran una constante.

En el conjunto de ensayos reunidos bajo el título *Contra la forma*, Kantor explicitaba su ruptura con la concepción clásica de que “el objeto era un modelo, el marco era el campo de acción que se esforzaba por reproducir el objeto, repetirlo y disponerlo dentro de un esquema total realmente obligatorio”²⁹⁹ y repasaba las sucesivas maniobras a que los artistas sometieron este principio, sin desterrarlo, hasta que Dadá hiciera del objeto mismo una obra de arte.

²⁹⁸ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 16.

²⁹⁹ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 132.

Los bocetos que Kantor realizaba durante los seminarios le servían para explicar a los alumnos sus ideas acerca del espacio y sobre labor del propio artista en la pintura y en el teatro. En los textos preparados por Kantor, como *La mia opera, il mio viaggio*, en el cual da cuenta del desarrollo de su pintura a lo largo de su vida.

En *Metamorphoses* -al que, con el anterior, nos referiremos especialmente en este capítulo-, el artista seleccionó dibujos y pinturas, a la par que escenografías u objetos, para apoyar su pensamiento teórico y la profunda imbricación entre este, sus realizaciones plásticas y teatrales.

Los dibujos de los personajes podían considerarse obras autónomas, aunque intencionalmente fueran sólo proyectos, y solía regalarlos a los actores que los encarnaban.

En algunas épocas, los lazos entre teatro y pintura son más estrechos: ciertos personajes frecuentes en sus cuadros, como la Infanta de Velázquez o las mochilas que ensamblaba en sus pinturas en la década del sesenta, aparecerán como imágenes u objetos teatrales. En *Hoy es mi aniversario*, la escena está presidida por tres marcos en sendos caballetes dos de los cuales estarán ocupados por su Autorretrato y la Infanta de Velázquez. Asimismo, hay pinturas muy tempranas del artista que representan espacio reales con ventanas, el armario, la mesa y las sillas, que muchos años después formarán parte fundamental del sistema de signos escénicos del artista.

El objeto real y la imagen, pues, son equivalentes e intercambiables en el espacio kantoriano, así como la escena y la pintura, considerados como espacios autónomos pero adyacentes y permeables.

Por esta razón, en este capítulo se establecerán sus vasos comunicantes, estructurales y externos, en tanto cualesquiera de ellos era capaz de generar una célula de creación que se desarrollará en la “SIMULTANEIDAD” y “EQUIVALENCIA”³⁰⁰ de su propia actividad individual.

De igual modo que las imágenes fotográficas familiares, Kantor vio y apreció mucha pintura polaca en el Museo de Arte Nacional de Cracovia durante su etapa de formación, pero sobre todo, estuvo siempre en contacto con las obras de las primeras

³⁰⁰ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 29.

vanguardias, europeas y polacas, inmersas en la batalla entre lo figurativo y lo pictórico, el papel de la fotografía en ella y su conversión de técnica en arte. Todas estas imágenes culturales quedaron conservadas en su memoria y conectadas a los hechos históricos del pasado polaco y el presente que le tocó vivir.

Recordemos que en el imaginario polaco estaba muy vivo el recuerdo de los levantamientos nacionalistas y la estela de desastres que dejaron. Otros acontecimientos luctuosos, la Primera Guerra Mundial y la muerte del mariscal Pilsudski formaron parte del particular de Kantor, que materializó en las procesiones funerarias y el propio personaje histórico.

La ocupación nazi, el Holocausto, la invasión soviética y la implantación del régimen comunista, con el que mantuvo una relación que se podría calificar de espinosa, completan su marco histórico vital; el espacio “real” cuyas imágenes serán procesadas y montadas en el “Pobre Cuarto de la Imaginación”, el espacio metafórico de su infancia, que será durante toda su vida el de la creación.

Las referencias constantes al espacio interno del “Pobre Cuarto de la Imaginación”, tienen un origen literario, en la novela de Zbigniew Unilowski *La habitación común* (1932)³⁰¹. En esta habitación el novelista reunía a una serie de artistas, estudiantes y escritores unidos por la pobreza y la creación, soñando con ser reconocidos y celebrados entre el público y la crítica. Estos personajes, ya degradados por su extracción social y su falta de medios, serán parte de la tropa de marginados, los saltimbanquis de feria de *¡Que revienten los artistas!*: el Jugador de Cartas Proxeneta, el Ahorcado, el Mugriento de los Pies Sucios, la Fregona, o la Prostituta de Cabaret. Kantor se referirá con ese nombre, “la habitación común”³⁰², a la que también llama “INFERNUM o INFIERNO DE LO COTIDIANO”, a la habitación familiar, escenario único de *Wielopole*, *Wielopole*.

En un cuaderno de notas Kantor explicaba el funcionamiento de ese “Cuarto”-y del teatro como casa-, en el cual se veía literalmente asaltado por imágenes o por personajes que llegaban “como viajeros fatigados llenos de polvo,/ con su bultos y maletas”,

³⁰¹ BABLET, Denis: *Qu'ils crevent les artistes. Un spectacle en marche*, en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 44.

³⁰² KANTOR: *La idea de la escena concebida como ruta*, en BABLET: *Op.cit.*, vol. 2, pp. 68.

semejantes a “restos humanos” que, por momentos, recitaban sus papeles o guardaban silencio inmóviles, para poco después animarse alguno de ellos y transmitir al resto “una corriente de vida”³⁰³. Sin embargo, el intento de iniciar un relato, de mantener un cierto orden, quedaba sumido en la “pesadilla” de ser siempre interrumpido por los personajes que hablaban al mismo tiempo e imponían la simultaneidad y la ausencia de lógica a la tentativa de discurso. Esta destrucción permanente de la continuidad será un paradigma en las construcciones kantorianas

Constreñido las más de las veces en teatros a la italiana, Kantor imaginaba su escena ideal “sin muros, sin techo, sin piso”, de tal modo que hiciera estallar la “escena-caja” -la escena de *El retorno de Ulises*- en favor de la “escena-ruta”, incesantemente recorrida por los actores en su vida real. La diseñará así en un dibujo para *Wielopole, Wielopole*³⁰⁴.

La idea de la “escena-ruta” proviene de algunos conceptos, formales y metafísicos, según formulara el artista³⁰⁵. Desde la perspectiva formal, la “escena-ruta” se opone al “cuadro en su marco” y a la “escena-caja”, lo que implicaba su antagonismo a la forma “representación”. La “escena-ruta”, por el contrario, se presta a que actores y objetos se desplacen de múltiples formas: “atravesar, cruzar, desaparecer”, como opciones de juego escénico.

La vertiente metafísica alude a la ruta que sigue el muerto camino del cementerio, que recorre “PARA IR A NINGUNA PARTE”. Sin embargo, esta dirección frontal, perpendicular a la sala, , los obligaba a imaginar su propio cortejo fúnebre. Otros espacios, como la prisión o la habitación familiar, donde vivía su agonía el Cura de *Wielopole, Wielopole*, serán las antesalas del camino hacia la muerte.

Kantor había hecho alusión también, como germen de esta idea, a una pintura de Edward Munch, *Hombre caminando hacia lo profundo* (1891) cuya sensación de absoluta soledad lo había impresionado hondamente.

El problema para este tipo de escenario consistía en que la mayor parte de las presentaciones tenían lugar en teatros convencionales, lo que hubiera obligado a una

³⁰³ KANTOR: *Carnet de notes*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*. vol. 2, pp. 125-126.

³⁰⁴ KANTOR: *El espacio de Wielopole, Wielopole*. BABLET: Op.cit vol. 1, p. 219. Ver Anexo.

³⁰⁵ KANTOR: *La idea de la escena concebida como ruta*. BABLET: *Íbid.*, vol. 2, pp. 68-69.

reorganización de la platea, que no siempre era posible. Por ello, en otros bocetos dejaba la escena paralela a la sala, aunque finalmente acababa por dominar el propósito de que la acción se dirigiera al espectador, optando en esos casos por una pasarela perpendicular al público, formato en el que se desarrollará *¡Que revienten los artistas!* en las giras internacionales.

Otra solución, de la que se hablará más adelante, organizaba los elementos de la escena dejando libre la franja central del escenario con independencia de la ubicación del público.

La importancia que Kantor asignaba al movimiento frontal de los personajes hacia el límite anterior de la escena tenía por finalidad que la imagen, a cuya fuerza apelativa recurrieron los primeros cineastas al filmar las locomotoras que parecían precipitarse sobre los espectadores, se imprimiera con fuerza en la sensibilidad de los espectadores. Dicho efecto prestaba significación a las procesiones y desfiles los cuales, junto con los movimientos colectivos giratorios, o los paralelos a la sala, constituyen los recursos de movimiento característicos en todas las puestas en escena del artista.

Entre las contradicciones que se advierten en sus investigaciones espaciales, la más notable es que algunas soluciones escénicas implicaban espacios cerrados. La más evidente es la habitación común de la familia, el “INFERNUM DE LO COTIDIANO”, donde se desarrollaba la agonía de su alter ego en *Que revienten los artistas*. Otros dos espacios escénicos cerrados serían la prisión y el cementerio, que responden a la idea común de “encierro” / “entierro”.

Por otra parte, la prisión sería el espacio propio del artista -siempre pobre e indefenso frente al poder- y, en consecuencia, de la obra de arte cuya condición de “cerrada” Kantor siempre defendió³⁰⁶.

La frontera entre el adentro y el afuera es la puerta que comunicaba el mundo externo con la habitación familiar, pero su significación múltiple la asocia también con la

³⁰⁶ Kantor afirmaba que *La clase muerta* era la realización de su idea de “obra cerrada”, en el sentido “mental y metafísico”, pues la había ocultado de tal manera que sólo podía ser contemplada “de forma ilegal”, “tal como se mira por la ventana de una casa ajena”. Consideraba que la “obra abierta” era “fácil y propiciatoria del consumismo”. *La clase muerta*. Catálogo de exposición. MUA, p. 25.

prisión y el cementerio, en tanto límite físico entre la vida y la muerte, el “aquí adentro” familiar y el “allá afuera” desconocido.

El cementerio, además de frontera entre dos mundos, era el punto de partida de la ruta de los muertos, cuya experiencia sólo sería posible durante el entierro de los otros, pero también en el arte, cuya trascendencia va más allá de la muerte física.

Para el artista, el cementerio era un “lugar extraordinario” y cuando lo visitaba en su infancia quedaba sumido en un estado de “melancolía” y de “reflexión” cuya causa eran las frases tópicas referidas a los muertos, que “reposaban bajo la tierra” y que “ya estaban en paz”³⁰⁷.

Establecía, también, una conexión entre teatro y cementerio. Durante una entrevista con Phillippe Vignal³⁰⁸ había contemplado la posibilidad de que un cementerio fuera el escenario de *¡Que revienten los artistas!*, ya que trataba de la muerte de los artistas-saltimbanquis y de la suya propia. En el teatro-cementerio no puede existir la acción, desde el punto de vista de la vida cotidiana, sino un viaje al pasado. Por ello, es el lugar donde comienza dicha obra, en cuya Obertura, los amigos y familiares proceden a vestir por última vez al muerto para darle sepultura.

Desde el punto de vista formal, puede decirse, entonces, que la concepción kantoriana del espacio escénico oscilaba entre un esquema centralizado y uno frontal, en tanto se originaba en los movimientos que ocurrían en la escena y en el espacio real disponible para cada espectáculo. En tales casos, y acorde con el papel seminal que le confería, era este quien creaba la relación entre los objetos escénicos e incluso condicionaba su tamaño o su forma. La combinación de ambos esquemas daría lugar a una figura híbrida, modelo de un espacio escénico formado por la expansión, contracción y deformación que regía el espacio cósmico, cuyos efectos darán lugar a metamorfosis y mutaciones de los personajes y objetos escénicos, que serán tratadas en el capítulo siguiente.

Recordaba el artista polaco en *Metamorphose*, que en sus imaginaciones infantiles se despreocupaba de la intriga y las escenas se sucedían sin conclusión ni consecuencias

³⁰⁷ KANTOR.: *Ô douce nuit. Les classes d'Avignon*. 1991. Paris, Actes Sud-Papiers, p. 23.

³⁰⁷ BABELT: *Les voies de la création théâtrale*, v.2, p. 54.

narrativas. A veces se convertía en protagonista y otras, compartía los avatares de la acción con las figuras de sus pares o también de animales.

Concebía esos escenarios en tres dimensiones, con muros, ventanas y puertas, como los espacios reales, lo cual le había hecho plantearse muy tempranamente problemas de tamaño, de forma, de situación de los elementos, que corregía, hacía y deshacía, con el empeño obsesivo que lo caracterizó después. Además, dicho espacio se iba formando a la medida, y durante el lapso de sus propios movimientos en la actividad imaginativa. Sin embargo, los “fragmentos espaciales carecían de estabilidad: se construían y destruían constantemente -característica que conservará en el trabajo con los actores- y como le era difícil recuperarlos porque la evocación solía fallar, estos iban cambiando y desarrollándose de muchos modos diferentes, dando lugar a otra de sus nociones fundamentales: la metamorfosis³⁰⁹.

Este proceso muestra cómo la construcción espacial estaba, desde sus inicios, fundada en el movimiento y en torno al objeto, real o imaginario, que se desplazaba sin cesar. Estos “fragmentos espaciales” eran, en realidad, cuadros escénicos donde tenían lugar los acontecimientos desprovistos de discurso lógico.

Algunas de las imágenes de esos cuadros quedaban fijadas en la memoria como fotografías; células a partir de las cuales se desarrollarían escenas dinámicas. Sus ideas en torno al espacio se irán conformando en torno su experiencia pictórica y dramática, en particular durante su etapa abstracta.

La contradicción o, mejor dicho, la simultaneidad de estados contradictorios, formaría parte las teorizaciones del artista y actuaría como motor en la búsqueda de soluciones, en el caso de que las hubiera. Como ejemplo: en *Metamorphoses*, Kantor afirmaba que las formas eran configuradas por el espacio, concebido como algo activo y anterior a los movimientos que le habían dado origen: “El ESPACIO es en si mismo OBJETO de la creación./ ¡Y el principal!/ (...) ¡Es el espacio que hace NACER las formas!”³¹⁰.

El espacio no sólo haría nacer las formas -“el gran actor del espacio”-, sino que condicionaría las tensiones e incluso, deformaría los objetos. Las formas nacerían, pues, de los distintos movimientos; rotatorios, rectilíneos, desplazamientos, caídas, elevaciones, incluidos los ritmos y los cambios de escala³¹¹.

³⁰⁹ KANTOR: *Metamorphoses*, pp. 10 y 11.

³¹⁰ KANTOR: Op. cit., p. 30.

³¹¹ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 30.

El sistema de pensamiento del artista surgiría así de su concepción del espacio, metáfora del espacio cósmico, invadido por los personajes y los objetos en movimiento perpetuo.

1. 1. El movimiento escénico: el “MULTIESPACIO” y las metamorfosis

Una obra teatral se construye sobre una FORMA. Tadeusz Kantor

Las formas y las construcciones que crean el espacio escénico no pueden permanecer inertes/ (...) Los movimientos de los actores deben actuar con las formas y las construcciones. Tadeusz Kantor

El espacio teatral de Tadeusz Kantor es un lugar de experiencias “palpables” antes que una fuente de “emociones estéticas”, de allí que desde un principio lo conciba como un todo compartido entre los elementos escénicos –actores y objetos- y el público. El público entra al teatro “bajo su propia responsabilidad” y la escena es el lugar donde “la realidad del drama debe realizarse”. Subrayaba que, más que “desarrollarse”, debía “hacerse” a la vista del público³¹².

La diferencia es clara: “Desarrollarse” implica un discurrir de la temporalidad lineal, un discurso dotado de un recorrido lógico, que va de un principio a una conclusión . El “hacerse” es se asemeja más al tiempo y el espacio enrarecidos del prestidigitador, en el que las cosas ocurren sin que nadie sepa cómo y el público no se hace esas preguntas, porque el pacto entre ambos está claro y desde ocupa su butaca ya está teatralizado. Sin embargo la trampa, admitida en la prestidigitación, no lo es en las representaciones dramáticas que se rigen por la verosimilitud.

Por esta razón Kantor prescindía de barreras visuales que escamotearan el “hacerse” escénico: telón, bambalinas, maquinaria -y entre los escamoteos, el director de escena- a fin de que estas no le impidieran “componer” al público antes del comienzo del espectáculo: “Hay que escenificar al público”³¹³ era una de las consignas del artista. Consecuentemente, el espacio escénico debería hacerse a la vista de ese público ya “compuesto” y “escenificado”, vinculado emocionalmente a él.

³¹² KANTOR: *Credo en El teatro de la muerte*, p. 17.

³¹³ KANTOR: Op. cit., p. 18.

Acudió a una escena de *El retorno de Ulises* para explicitarlo: la primera percepción que tenía el público del personaje era la de una “masa deforme e irregular”, acurrucada de espaldas e indistinguible de los demás objetos de la escena. En el momento en que éste se volvía y descubría su rostro -como en el dibujo de 1944³¹⁴- que tenía algo de calavera, el estremecimiento del Pastor que lo reconocía y el del público que presenciaba el reconocimiento deberá ser el mismo, no porque se sintiera identificado con el Pastor, sino por las connotaciones que esa presencia convocaba.

La vibración emocional que une ambos espacios del ámbito teatral y la descalificación de las barreras visibles entre ellos, no significaba que Kantor no estableciera separación -nada permeable- entre la sala y la escena. En las primeras representaciones de *La clase muerta*, en la galería Krzysztofor, un cordón dividía el espacio destinado al público del que contenía el juego escénico, subrayando que el acceso visual no significaba que a los espectadores les fuera posible acceder físicamente a un espacio que no le pertenecía, ni ni les sería posible usurpar una función que no le estaba destinada.

Mediante un plano arquitectónico³¹⁵ del espacio que ocupaba el eventual “teatro” en la galería Krzysztofor Kantor muestra la subdivisión en tres zonas: la escena está ubicada en el ángulo inferior derecho y a su izquierda tiene un espacio ocupado por los espectadores, los cuales también se instalaban en otro espacio mayor, frente a la escena, ocupando la amplitud de la sala. Este descentramiento del escenario queda subrayado por el autor con una frase en francés a lado del dibujo: “La scène se trouve AU COIN de la salle/ pas sur l’axe centrale!” (La escena se ubica EN UN RINCON de la sala, no en su eje central). De este modo establece una distancia con las disposiciones tradicionales del escenario, enfrentado al público, o rodeado por él, pero en las giras mundiales del espectáculo -unas quinientas presentaciones-, casi nunca podía respetarse la disposición original ya que generalmente actuaban en teatros a la italiana.

En la zona del escenario los bancos de la clase estaban de cara al bloque frontal destinado a los espectadores y el WC, en posición oblicua a los del bloque lateral menor.

³¹⁴ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 23.

³¹⁵ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 78. Ver Anexo.

Las disposiciones espaciales del artista alteraban la estructura del teatral tradicional en su totalidad, implicando en el mismo gesto al público y a los elementos de la escena.

El público, al entrar, se sentiría “compuesto”, “escenificado”, imbuido de una sensación de extrañamiento; en primer lugar, porque se trataba de una galería de arte y no de un teatro y, luego, porque la ubicación en uno u otro bloque multiplicaba las perspectivas visuales y, en consecuencia, la experiencia teatral de los espectadores también resultaba afectada.

Ubicar el escenario en un “rincón” no obedecía a cuestiones pragmáticas de espacio o circulación sino que la elección de ese lugar formaba parte de las significaciones del propio espectáculo. Así como los juegos y las actividades clandestinas de los niños sucedían “al margen”, fuera de la vista de los mayores, muchas de las acciones importantes de *La clase muerta* tenían lugar en los rincones, no en el centro de la escena. Esa será la función de otro espacio marginal, la Antecámara de *Wielopole*, *Wielopole*.

La noción de “marginal” es un “hallazgo” de una década anterior a la preparación de *La clase muerta* y al plano escénico mencionado (1974), durante la etapa del Teatro Cero que, como su nombre lo indica, se conformaba en torno a las propuestas más radicales del artista.

Planteaba en el manifiesto que, si en una habitación donde hay una serie de personas, una de ellas, en medio de todos, se comportaba de forma anormal, no pasaría desapercibida para nadie. En cambio, si el mismo comportamiento tuviera lugar en un “rincón”, al “margen”, sería observado con una cierta prevención y extrañeza, como si pudiera constituir alguna clase de peligro para los demás al estar actuando fuera del espacio de visibilidad³¹⁶.

Así, la sensación de extrañamiento, la ruptura de las expectativas, asegura la realidad de lo que ocurre en la totalidad del espacio teatral, implicando al público de una manera propia y diferente respecto de las acciones de la escena, como si estas tuvieran algo de “vergonzoso” y ellos participaran como espías-cómplices en lo que se está llevando a cabo. Por otra parte, las acciones extrañas o clandestinas tienen la propiedad de

³¹⁶ KANTOR: *La partition scénique*, en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 80.

prolongar temporalmente la simple percepción al liberarlas del automatismo de la visibilidad plena y volviéndolas más reales, participando del efecto formalista de *ostranienie*, en el que se funda la autonomía del arte.

La dimensión de ruptura que tiene la distribución espacial kantoriana se advierte si se la confronta con la zonificación del espacio social, a la que Erving Goffman³¹⁷ dedicó un capítulo de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* al analizar la función y la significación que tienen las partes de un espacio limitado, que puede ser el social o el íntimo, y las conductas que tienen lugar en unas o en otras zonas.

Existirían, someramente, dos regiones: la región anterior (*front region*), expuesta al espectador y la posterior (*backstage*), fuera de la vista del público.

La actividad en la región anterior debe responder a ciertas normas de comportamiento (“decoro”) adecuadas al espacio donde se desarrolla y divididas a su vez en dos categorías: morales -no molestar ni ofender a los demás- e instrumentales, relacionadas con la propia tarea. Algunas de las normas del “decoro” obligan al “como si”, a aparentar lo que en realidad no se está realizando, a ocultar el proceso de realización de lo ya hecho o del proceso y el producto en su totalidad.

En la región posterior, en cambio, parecen acumularse aquellos comportamientos no sujetos a dichas normas, que serían considerados impropios en la región anterior. Allí, el actante puede estar seguro de que “ningún miembro del auditorio se entrometa”, lugar que en el teatro tradicional está vedado tanto al público como a los actores mientras dura la representación.

Si se entiende por “espacio teatral” a la suma de la escena y de la sala -con todos sus signos, incluido el público- el de Kantor no está distribuido según una región anterior y otra posterior, sino que en él se potencia la significación de los rincones, tanto en el espacio total como en la escena. Sin embargo, esta coherencia semántica era más realizable fuera de los teatros convencionales, como ya se ha señalado; en galerías de arte, instalaciones deportivas, iglesias desafectadas al culto o fábricas abandonadas.

³¹⁷ GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 2001. Amorrortu. Buenos Aires, p. 124.

Algunos de estos locales favorecían la semiosis propia del espectáculo, a los otros debía adaptarse. De todos modos, aunque no viajaran, las salas de ensayo donde se preparaban la mayor parte de los espectáculos no eran las mismas en los cuales tendría lugar el estreno y el artista explotaba los cambios obligados a fin de extender sus investigaciones espaciales y sus reflexiones teóricas.

Wielopole, Wielopole se representó en Florencia en la iglesia desafectada de Santa María. Fue preciso ocultar las columnas de la estructura arquitectónica con un falso muro blanco que limitara la escena, de resultas de lo cual obtuvo un rectángulo de ocho metros de largo por seis de ancho, que cubrió con planchas de madera separadas que pudieran montarse y desmontarse fácilmente.

El espacio se dividía en uno mayor, el de la cámara y uno reducido, la antecámara, cerrada por dos puertas corredizas de madera, pero carente de paredes laterales, a fin de que permitiera a los actores y objetos entrar y salir por allí cuando convenía³¹⁸.

Las tablas horizontales de la puerta contrastaban con las perpendiculares al público del escenario, creando una oposición direccional que subrayaba la tensión en la cual se desarrollaban los acontecimientos: “Para mostrar que alguien está de pie, es preciso que cualquier otra cosa permanezca acostada”, explicaba Kantor³¹⁹.

Un dibujo del artista, al que nos hemos referido en ocasión de tratar la “escena-ruta”, muestra el espacio escénico, con los objetos distribuidos a ambos lados de la puerta de la antecámara.

La dirección vertical que domina la distribución de los objetos escénicos, que deja una especie de ancho pasillo en el centro está acentuada por la dirección de las tablas del piso, perpendiculares al borde de la escena. Sin embargo, este espacio donde domina la longitud puede comprimirse -con la ocupación del pasillo central-, o alargarse -cuando personajes y objetos lo vacían, agrupándose a los lados, según las necesidades de cada momento.

Brunella Eruli, que presenció todos los ensayos y escribió un diario de su evolución, citaba la escena del baile de los recién casados, en la cual el Novio-Marian Kantor debía recorrer una gran distancia con un impulso que no permitía adivinar si llegaría a invadir

³¹⁸ ERULI, Brunella: *Wielopole, Wielopole* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, v.1, p. 218.

³¹⁹ ERULI: Op. cit., p. 220.

el espacio de los espectadores - eventualidad que no tuvo lugar- o se detendría ante esa barrera, apenas visible pero infranqueable, esa especie de corredor que marcaba el borde del escenario apenas sobreelvado en la iglesia de Santa María³²⁰.

La división espacial en los espectáculos de Kantor tienen otra significación que en el teatro convencional, porque responden a una distinción entre el espacio íntimo del “Pobre Cuarto de la Imaginación” o la habitación familiar, que están a la vista y constituyen la escena, y el mundo histórico exterior, al que pertenece el público. Es un mundo por lo general amenazador y peligroso, que irrumpe en la zona anterior de forma visual o sonora con variadas consecuencias dramáticas.

Pero así como en *La clase muerta* eran los rincones los espacios semantizados por la transgresión, en *Wielopole, Wielopole*, lo es una Antecámara³²¹, más o menos visible para el público a través de una puerta que según los momentos permanece cerrada, abierta o entreabierta, y no responde plenamente a las características del *front region* ni de *backstage*, sino que comparte algunas notas de las dos.

Podría decirse que, constituye otra solución escénica que, en cierta forma, también responde a la noción de “rincón”, o de zona liminar, en tanto comunica la habitación con el mundo exterior.

Todo lo que ocurre allí es perceptible de alguna manera para el público, pero no de manera completa, porque metaforiza el lugar de la magia y la transgresión, donde los niños juegan sin molestar ni ser molestado por sus mayores. Esos niños son los Soldados de la Primera Guerra Mundial que allí recobran su inocencia infantil y su condición de víctimas, pero a pesar de esta significación en la Antecámara también se producen acciones de otro signo que Kantor atribuye al estamento militar: allí los Soldados aparecen como sujetos brutales e indiferentes mientras construyen la cruz - actividad terrible y a la vez vergonzante- de la que penderá el Cura, y todo ello sin cuidarse de mantener las formas, contrariamente a la compostura con que posan con sus armas para la fotografía o desfilan con precisión.

Lo que ocurría en la antecámara podía ser tolerado o ignorado hasta cierto punto, pero hubiera resultado falto de decoro -aplicando al concepto retórico un matiz kantoriano-, de ser realizado en la parte anterior donde se desarrollaba el drama, del cual formaban

³²⁰ ERULI: *Wielopole, Wielopole* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1., p. 240.

³²¹ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 242. Ver Anexo.

parte las caóticas acciones que culminaron con la salvaje violación de la Novia. Para el artista, el espacio de la creación era una “zona de desafío”³²², un lugar cuyo “decoro” respondía, no a las normas de la cultura teatral sino a las leyes de sus particulares concepciones artísticas, en virtud de las cuales se ponía de manifiesto la capacidad semantizadora mutante de este espacio que simultáneamente presenta a los Soldados a como víctimas sometidas al mundo de los adultos y como verdugos de estos.

Kantor trasladaba a la escena las dinámicas compositivos del cuadro: el movimiento “ROTATORIO” en que los personajes giraban en una especie de carrousel y presente en todas sus puestas; o el rectilíneo de “AVANCE” y “RETROCESO”, que se observan en los desfiles militares³²³.

En *Wielopole, Wielopole* la entrada del cortejo del Mariscal Pilsudski, encabezado por el Niño del Velocípedo y seguido por los Generales, comienza en la puerta de la Antecámara, en dirección hacia la sala y cuando se retira, lo hace siguiendo el mismo camino inverso.

Otros movimientos que Kantor consigna se refieren a las “DISTANCIAS” entre personajes u objetos que permiten restablecer o disolver el “EQUILIBRO” de las formas y de esa manera, condicionan el crecimiento del espacio; el de “RECHAZO”³²⁴, que hace casi desaparecer los elementos en los bordes, como en el escenario florentino de *Wielopole, Wielopole*.

En un conjunto de textos teóricos de 1947 y 1948 -de gran tensión en su pintura entre la abstracción y la figura humana- Kantor da cuenta de sus experiencias plásticas que tenían el espacio como preocupación central. Lo percibía como un “multi espacio” al atribuirle el motivo mitológico del laberinto, en el cual nacían figuras y objetos al mismo tiempo que el espacio que los contenía.

Es en este momento cuando el motivo del paraguas, a medio camino entre espacio (el que genera cuando está abierto) y objeto, comienza a invadir dibujos y pinturas, convirtiendo, en una broma lírica, el solemne espacio abstracto en “espacio paragüesco”³²⁵.

³²² SCARPETTA: *Kantor au présent. Une longue conversation*, p. 158.

³²³ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 30.

³²⁴ KANTOR: *Op. cit.*, p. 30.

³²⁵ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 32.

El paraguas coagulaba las dos posturas aparentemente antagónicas que enfrentaba al espacio puro con el objeto y así, los personajes y los objetos de la pintura y de la escena actuaban y se regían por las mismas tensiones del espacio abstracto, a la vez que constituían el subtexto de nociones de otros campos del saber.

Una de ellas es el retorno -de los muertos, a la habitación de la infancia-, asociada con la idea del tiempo cíclico, espacializado en la escena mediante los movimientos rotatorios y las metamorfosis constantes -el retorno implica cambios, no vuelve el mismo que partió- que se operan, tanto en los conjuntos como en la identidad y el género de los personajes. El retorno podía significar el fin (ilusorio) del viaje, pero nunca la completitud, que no se alcanza ni siquiera con la muerte y por ello, todos los muertos desearían retornar al espacio de la vida tal como fueron. De aquí la importancia de las rondas y procesiones que se verificaban en la escena en forma de movimientos rotatorios, marcados por la repetición, como la ronda de los artistas con sus potros de tortura, en *¡Que revienten los artistas!*.

Además del círculo, la línea recta constituye otra de las realizaciones escénicas de Kantor. Los movimientos principales de esta categoría en *Wielopole, Wielopole* discurren a lo largo y a lo ancho de la escena, cuya amplitud cubre el desfile de los soldados-violinistas de *No volveré jamás*; así como el movimiento longitudinal, asociado a la dirección de avance y retroceso, está encarnado en el cortejo de los generales del Mariscal Pilsudski, encabezados por el Niño del Velocípedo. Hay, también, movimientos ascensionales, como la construcción de las barricadas o el altar de Viet Stoss de *¡Que revienten los artistas!*

Sin embargo, los dos movimientos escénicos básicos, la circunferencia y la línea recta, se manifiestan en forma de “ronda” y “desfile”, según la nomenclatura acuñada por Sally Jane Norman³²⁶.

Podría mencionarse la procesión la cual, desde la perspectiva formal, participaría del desfile en la percepción de su transcurso, pero al recorrer un circuito cerrado que comienza y acaba en un punto -la iglesia-, describe una circunferencia. En los límites del escenario, sin embargo, las procesiones encabezadas por el Cura con la cruz se

³²⁶ NORMAN, Sally Jane: *Rondes et parades. Repliques et répétitions* en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p.225.

perciben como desfiles. Estas metamorfosis sensibles ejemplificarían la capacidad formante del espacio.

La ronda puede formarse en torno a un centro virtual o a un objeto y la que forman los artistas condenados, en *¡Que revienten los artistas!* lo hace en torno a un punto, en tanto que la ronda-homenaje a Meyerhold de los actores del Teatro Cricot2 en *Hoy es mi cumpleaños*, se realiza alrededor del potro donde sufrió tortura y muerte.

Tanto la ronda como el desfile contienen el elemento básico de la repetición que, a partir de *Wielopole, Wielopole* será uno de los núcleos significantes en la obra del artista. La memoria infantil y juvenil del artista conservaba vivas las procesiones religiosas en su pueblo natal de Wielopole, alguna de las cuales está fotografiada y reproducida en el libro de Józef Chrobak *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*.

Tanta o más impresión le habrá causado el imponente funeral del Mariscal Pilsudski en el que se conservan numerosos documentos filmicos. Este funeral itinerante fue, en realidad, una ronda-procesión ferroviaria por varias ciudades desde Varsovia, donde murió, hasta Cracovia donde el militar y primer presidente de la restaurada república hizo sus estudios y desarrolló gran parte de su vida pública.

La ronda alude antropológicamente a la horda primitiva alrededor del fuego y quizás por esa razón, además de lo que se ha consignado acerca del valor de los rincones en la “escena-ruta”, Kantor solía vaciar el centro de la escena, ocupado sólo momentáneamente por personajes y objetos, que solían estabilizarse hacia los lados³²⁷. En la etapa del Teatro de la Muerte, en el cual los personajes escénicos están muertos hace tiempo, la circunferencia alude, como hemos señalado y al pasaje de la vida hacia la muerte y el eterno retorno, con la aniquilación como destino de la vida humana. El ciclo de la vida y de la muerte, perennemente repetido, aporta contenido semántico a la ronda de *No volveré jamás*, que comienza con la bañera-barca de Caronte, elemento acuático de la vida asociado a la metáfora de la muerte. O como la ronda de los viejitos-niños, cargando los maniqués de su infancia en *La clase muerta*.

³²⁷ A cada grupo de personajes correspondía una zona en sus espectáculos. La frontal es común a todos ellos, pero cuando la ocupan, retornan a su zona reservada, situada siempre a los lados y en los rincones. Los Soldados de Wielopole, Wielopole quedan ocultos por el Armario, en un ángulo de la escena los cuales, no obstante, pueden surgir armas en ristre desde la Anticámara. El Cura en su lecho y la Abuela que lo gira repetidamente, descubriendo su maniquí (el Cura muerto) y rezando salmos. ERULI, en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p 246.

Por otra parte, el movimiento originado por la circunferencia, junto a su significación vivificante de las fuerzas de la vida, se refiere a la concepción kantoriana del retorno de los personajes de la muerte a una posibilidad de otra vida en el espacio del arte.

La figura geométrica, a la vez que simboliza el infinito de la vida y de la especie constituye, con su forma cerrada, una defensa contra el caos de lo ilimitado o la disgregación que amenaza a todo movimiento³²⁸ y, al mismo tiempo, metaforiza la concepción de la obra de arte.

Sin embargo, en la escena de Kantor nada es estable y las rondas siempre se disuelven antes o después, según las circunstancias de cada espectáculo. La secuencia en la cual los Artistas Saltimbanquis son supliciados en los potros de tortura en *¡Que revienten los artistas!* comienza con un desfile desde la puerta del fondo y a través de la anticámara, empujados por los Verdugos. Este se disgrega ocupando todo el escenario y los Artistas Saltimbanquis son amarrados uno a uno por los Verdugos. Cumplido el martirio los supliciados, forman una ronda aún amarrados de sus potros hasta que, librados ya de sus torturadores los abandonan manteniendo el círculo, que acaba también por deshacerse para desaparecer por la puerta por la que entraron.

Si bien los desfiles y las procesiones acentuaban su carácter lineal moviéndose en direcciones únicas, las rondas podían llegar a dividirse en movimientos más complejos, difíciles de observar en las filmaciones de los espectáculos y, según la perspectiva del observador, también en la sala.

Sally Jane Norman, quien pudo asistir los ensayos de *Wielopole, Wielopole*, consiguió verificar la existencia de “figuras casi escondidas” entre los movimientos estructurantes de la escena kantoriana y así los consigna en el estudio que le consagra³²⁹. Una de ellas es la “ronda en serpentina”, que aparece también en *Hoy es mi cumpleaños* y se refiere a la ya mencionada ronda-homenaje que realizan los personajes en torno al potro de tortura de Meyerhold.

Esta inscribe “un bucle” que pasa por detrás y alrededor del potro del artista, siguiendo un “recorrido sinuoso” y engendrando “entrecruzamientos” y “dobles rotaciones” que el público, centrada su atención en el personaje de Meyerhold yacente no acaba de

³²⁸ CIRLOT, Juan-Eduardo : *Diccionario de símbolos* 1981. Labor, Barcelona, p. 131.

³²⁹ ERULI en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 239.

advertir o ha de hacerlo simultáneamente. Este procedimiento de superposición, al focalizar un centro de interés y, al mismo tiempo, desenfocarlo con una acción, constituye un instrumento fundamental de la caja de herramientas espaciales del artista en descrédito de la acción única de la fábula y metaforizando la ambivalencia de todas las cosas

El movimiento sinuoso y la fragmentación espacial, al oponerse y superponerse al equilibrio del movimiento rotatorio, conduce al concepto kantoriano de “espacio-laberinto” o “multi-espacio” al que nos referimos más arriba, cuyas direcciones se mezclan y que constituye una de las propiedades del espacio real³³⁰.

De este modo, el fluir temporo-espacial queda escandido en los planos y secuencias montadas arbitrariamente respecto de la cronología y la unidad, según procedía el niño Kantor con los cuadros escénicos que fabricaba con cajas de zapatos los cuales, unidos por un hilo, hacía pasar a través de un marco de cartón a fin de rescatar las imágenes fugitivas y desconectadas entre sí que había observado a través de las ventanillas de los trenes, desde el andén de la estación de Wielopole³³¹.

Imágenes germinales, quizás, de su concepción de la vida y la creación como viaje. La apoyatura musical con que diluía o construía esas secuencias las situaba muy lejos de los cambios de escena marcados por la entrada o la salida de los personajes en el teatro tradicional así como sus gestos y desplazamientos, originados por la imitación de una identidad psicológica textual.

La música, categoría temporal, forma parte imprescindible del espacio espectacular kantoriano, cuyos nexos espaciales -la ronda y el retorno-, actúan según los ecos del *leitmotiv* wagneriano, que la asocia a un personaje y lo ancla, así, al espacio. Contrariamente que en Wagner, el *leitmotiv* se convierte en manos de Kantor en un fragmento equívoco que, en lugar de anunciarlo y representarlo, se desentiende del personaje para atender al conjunto: marca los cambios de secuencia, los ritmos y el carácter de las mismas.

³³⁰ KANTOR: 1948...1949...1950... *Carnet de notes de nuit o metamorphoses*, en *Metamorphoses*, p. 25.

³³¹ “Confundí el teatro con el ferrocarril que había visto, por primera vez, luego de haber hecho un largo viaje en coche de caballos. Con unas cajas de zapatos vacías construí diferentes escenas. Cada caja era una escena distinta. Las até con un hilo como vagones. Luego, las hice pasar a través de un gran cartón con una abertura (que se podría llamar escénica obteniendo así cambios de escena)”. KANTOR: *Le Théâtre de la Mort*, p. 10.

Lo calificamos de elemento “equivoco” porque no siempre un mismo estilo musical se atribuye a signos teatrales concomitantes, como puede ser la marcha militar que suele acompañar a la aparición de los soldados en sus espectáculos y respondería a la noción de “decoro” en el teatro moderno.

Esto no siempre ocurre en el escenario del Cricot2, porque en una secuencia introspectiva el Mariscal Pilsudski, montado en su caballo-esqueleto, canta una canción popular dedicada precisamente a un caballo, de un lirismo y una afectividad que contrasta con el estatuto y la significación pública del personaje, aunque quizás no con su fuero íntimo, ya que durante el funeral su mula de campaña, a la que estaba muy apegado, encabezó el cortejo que lo condujo a la estación de tren de Varsovia.

También sorprende con superposiciones “imposibles”: en la parte final de *Hoy es mi aniversario*, la turba de comisarios de la NKVD evolucionan enardecidos con un fragmento de *La bella Helena*, de Offenbach y, simultáneamente, se oye la *Sinfonía Heroica* de Beethoven que acompaña el duelo de la familia. El mismo tango hace bailar al Cura, al Dueño del Bar y a la Fregona, el más humilde de los personajes, la cual cantará con acentos desgarradores una canción popular en *yiddish*, convertida en un emblema del genocidio.

Kantor daba una importancia obsesiva al ritmo del espectáculo y uno de los cometidos de su presencia en escena era el de acelerar o frenar la velocidad de las secuencias mediante una mímica gestual que obligaba a los actores a estar atentos y responder a ella. En los fragmentos corales onomatopéyicos de *La clase muerta*, dirigía al conjunto de personajes con movimientos de su brazo, abiertamente, como el director de un coro.

Recurrió a música de todos los estilos: clásica, folklórica, popular, religiosa –tanto cristiana como judía- que asociaba por connivencia y/o por contraste al carácter y al ritmo de las escenas.

Los fragmentos musicales repetidos o las piezas completas, en algunos casos -el *Salmo 110*, *Oráculo del Señor a mi Señor: siéntate a mi derecha*, que se oye en *Wielopole, Wielopole* en una grabación cantada por los feligreses de la iglesia del pueblo de Niedzica no actúan a modo de *atrezzo* o ilustración musical sino que constituyen elementos autónomos, como el resto de los signos teatrales, y obedecen a las mismas leyes no miméticas que se han descrito.

Muchas veces, la música actúa como único elemento ordenador en momentos caóticos, en forma de bucle sonoro que retorna constantemente y estructura la secuencia entera, como ocurre con la música del tango en *Wielopole, Wielopole* y en *Hoy es mi aniversario*. O, incongruentemente, sale del violín del Tío Stas un fragmento del *Scherzo en si menor* de Chopin interpretada al piano.

La música, la más abstracta entre todas las artes, vehiculaba la forma espacial, infinitamente connotada. Es el aspecto formal de las paradas militares (y de la vida militar en general)³³² que interesaba al artista: la alineación rigurosa y geométrica de sus desplazamientos en bloques compactos, como figuras de repetición, en los cuales desaparecía toda identidad personal sustituida por la identidad colectiva.

Sus movimientos mecánicos y coreográficos o su pasividad podían mutar y convertir el grupo organizado en una horda caótica y violenta; la que viola a la Novia en *Wielopole, Wielopole*, a tono con los Verdugos de *¡Que revienten los artistas!* o los comisarios del NKVD que torturan y asesinan a Meyerhold en *Hoy es mi cumpleaños*.

Probablemente, el artista viera un ejército en formación en 1920, cuando tenía seis años, durante la toma de Wielopole por una brigada del ejército polaco y cuya entrada quedó registrada en una fotografía³³³.

Otra imagen, una tarjeta postal³³⁴ del mismo año muestra a la caballería nacional que se dirige al ataque contra el ejército cosaco, que aguarda a la distancia. A pesar de la impetuosa cabalgata hacia las filas enemigas, la acometida conserva un cierto orden en las líneas y los jinetes conservan sus posiciones.

La geometría de las tácticas de guerra decimonónicas aún vigentes a principios del siglo XX, convertía en puras abstracciones a los soldados agrupados en batallones, que actuaban como fuerzas en el espacio de tensiones del campo de batalla. Nada personal,

³³² “EJÉRCITO: Una masa. Uno no sabe a ciencia cierta si/ viva o mecánica./ Cientos de cabezas semejantes,/ cientos de piernas idénticas,/ cientos de brazos iguales./ Cuando marchan, en línea o diagonalmente,/ encajados en el mismo orden;/ cabezas, pies, manos, brazos, botas, botones, ojos narices, bocas, rifles.../ Un movimiento ejecutado de forma impecable/ por cientos de individuos idénticos,/ convertidos en centenares de órganos/ de esa monstruosa geometría de la disciplina”. KANTOR: *Wielopole, Wielopole*, publicación de la Cricoteka de Cracovia, sin paginar ni mención de fecha.

³³³ Una brigada del ejército en las proximidades de Wielopole en los años 20. CHROBAK, Józef: *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*. 2005. Cricoteka. Cracovia, Fotografía nº 95, p. 79. Ver Anexo.

³³⁴ CHROBAK: *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*. Fotografía nº 97, p. 80. Ver Anexo.

ninguna narrativa en el momento de la lucha, nadie allí quien, como el joven Fabrizio del Dongo, pudiera relatar desde la subjetividad la experiencia de la batalla de Waterloo.

El motivo del soldado-victima individualizado en los personajes del Soldado Adás y preso en la trampa de la guerra y sus brutalidades, metaforizaba sus primeras y más profundas emociones durante la Primera Guerra Mundial las cuales aparecen, en forma de signos traumáticos en sus espectáculos, como los emisarios de la muerte que irrumpen brutalmente en la habitación familiar, protagonizando la violación de la Novia³³⁵.

No obstante la connotación subjetiva, la coreografía de las batallas, de las que es un eco el desfile en tanto composición constituye, a nuestro juicio, la expresión escénica que ocultaba la brutal realidad.

En la escena el impacto afectivo se liberaba de lo lacrimoso, al ser sustituido por la conmoción semántica que producía la geometría y el volumen. En su compacidad, el desfile -incluso cuando los soldados marcaban el paso ruidosamente sin moverse del lugar-, constituía una imagen del poder detentado por la institución y delegado en cada uno de sus componentes; institución capaz de ocupar todo el espacio civil, decidir su historia y su destino.

Esta circunstancia se hace evidente en la actitud de los soldados que se fotografiaban antes de partir al frente, en la cual aún se podían discernir gestos individualizantes -el modo de llevar la gorra, de sentarse, de sostener el arma, de colocar las piernas- antes de metamorfosearse en masa, en soldaditos de plomo intercambiables en los desfiles, en las batallas, en la horda violenta, en el caos de la guerra.

La metamorfosis no es paulatina en el escenario, sino brusca y total: en un segundo se convierten en otros, en un segundo la rigidez de la pose fotográfica deviene *rigor mortis* bajo el fuego de la Cámara de fotos-ametralladora, en medio de la risa terrible y atronadora de la Fotógrafa Muerte de *Wielopole, Wielopole*. Y es que el cambio es

³³⁵ Las violaciones de soldados perpetradas en los países que invadían o liberaban constituyó un *leit motiv* durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Los sufrieron las mujeres de los países ocupados y también las alemanas, ya fuera por las tropas o por sus propios compatriotas, si las consideraban “amigas” del ocupante o de los trabajadores forzados. BURUMA: *Year Zero: A History of 1945*. Cap. 3 “Vengeance”. Edición digital. Amazon, pág. sin numerar.

connatural a la condición de ser viviente y trasciende la voluntad o el deseo humano: así de vertiginoso es el que se verifica en algunos personajes de *No volveré jamás* y los que mutan en Ulises, en Penélope o en Telémaco en *Hoy es mi aniversario*.

La metamorfosis rige y estructura el espacio de la vida como el espacio de la escena. En palabras de Kantor, “impone su ley”, en virtud de la cual “la figura humana se forma en el límite/ de un organismo viviente y sufriente y/ de un mecanismo/ que funciona automáticamente y absurdamente”³³⁶, como el ejército. En la figura del soldado el sinsentido de la muerte se recorta en el espacio de la vida -la suya propia y la ajena- destinada a ser aniquilada.

Sujetos al movimiento pendular de las funciones y a la migración de un espectáculo a otro, se desequilibra todo principio de identidad sólida en los personajes y en la univocidad del objeto, haciendo prevalecer el principio de realidad oscilante trasladado del espacio de la vida al espacio de la escena.

1. 2. En el principio de la escena era la imagen

No sé cómo sucede que ciertas imágenes, cuya significación será decisiva más adelante, se nos imponen desde la infancia. Juegan el mismo papel de los hilos que emergen de una solución química: en torno a ellas se cristaliza para nosotros el sentido del mundo. Bruno Schulz

Si la creación de Kantor obedecía a principios abstractos, su génesis está siempre arraigada a la realidad, sea en forma de “objetos pobres”, personas, maniqués o de imágenes y sucesos del pasado, muchas de las cuales fueron conservadas en fotografías y sometidas a procesos que las resignifican, hibridan o mutilan. Un conjunto muy significativo de ellas es el que José Chrobak ha recogido de los archivos familiares y del pueblo natal del artista en *Wielopole Skrzyńskie de Tadeusz Kantor*.

A principios del siglo XX la fotografía tenía un valor testimonial y memorístico de primera clase y era ya una técnica que, en su medio siglo de vida, había ampliado los códigos visuales vigentes, limitados hasta entonces a la pintura y a los grabados.

³³⁶ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 32.

Susan Sontag constataba la extensión de una especie de “bulimia” fotográfica en la sociedad urbana de fines del siglo XIX, ya que todo evento íntimo o colectivo quedaba registrado debidamente por la cámara³³⁷

Se observaba también por la misma época la aparición de una “ética de la mirada” fundada en la certeza de que el mundo se comprimía a través de imágenes capaces de acercarlo al contemplador sin necesidad de que se moviera de su sillón. Se producía así el efecto de que era posible poseer aquello cuya imagen se capturaba, lo que otorgaba una desconocida sensación de poder sobre el mundo exterior. Las tarjetas postales no sólo registraban los lugares y las etapas de los viajes, sino que las familias separadas por la distancia se enviaban periódicamente sus retratos desde y a cualquier punto del globo, dando cuenta de los sucesos de la existencia -bodas, bautizos, fiestas, aniversarios- a lo largo del tiempo, vestidos siempre con sus mejores galas.

Además, la fotografía constituía un medio barato y popular de representarse, contrariamente a la pintura, que seguía circunscrita a las clases adineradas. La posibilidad de multiplicar las tomas en diferentes tamaños y formatos, de colorearlas, manipularlas, coleccionarlas en álbumes y exhibirlas enmarcadas en las paredes de la casa permitían perpetuar la infancia y los momentos cruciales de la vida, así como fijar el último rostro de los muertos.

Tal cúmulo de cualidades y ventajas hacían de ellas objetos cotidianos, de poco valor material, si se quiere, pero colmadas de valores afectivos y sentimentales. Parecían aferrar a las personas y las cosas en sus imágenes tal como ellas eran en ese momento y, gracias al falso supuesto de veracidad que quedó sentado desde los primeros daguerrotipos, la pintura pudo desligarse de la carga representativa que arrastraba.

Sin embargo, estas imágenes, a diferencia de las pictóricas, poseen una significación temporalmente limitada porque son recuerdos. En algún momento pierden actualidad y con ella, el sentido que tuvieron para alguien. Sin nadie que reconozca una relación con esas personas vestidas y peinadas de acuerdo con modas ya históricas; congelados en poses y gestos -un poco ridículos a la mirada actual- que ya nadie ensaya, quedan convertidas en basura que se desecha.

³³⁷ SONTAG, Susan: *Sur la photographie*. 1979. Editions du Seuil. Paris, p. 15.

Ese es, precisamente, el estado en que la vieja foto, la postal enviada por no se sabe ya quién, pueden adquirir legalidad en el universo kantoriano, prestas a ser convertidas en un signo teatral. Pues “una fotografía es, a la vez, una pseudo presencia y una marca de la ausencia”³³⁸, cuyo estatuto oscilante entre lo vivo y lo muerto y les concede la condición de falta, de la cual participa la creación y les confiere una realidad “otra”.

Entre las imágenes de los miembros de su familia tomadas en espacios íntimos o en estudios, trasladados como personajes al escenario, hay una fotografía manipulada por el artista que fue usada en su espectáculo póstumo, *Hoy es mi aniversario*³³⁹. Ella puede dar cuenta del proceso compositivo del espacio escénico y de los procedimientos que tenían lugar en su “Pobre Cuarto de la Imaginación” a fin de trasladar una imagen bidimensional y fija a otro de tres dimensiones y en movimiento.

La fotografía tiene formato rectangular apaisado, en blanco y negro. Fue tomada en Wielopole en 1914 y su autor es desconocido. La composición central es muy ordenada: presenta un espacio dividido horizontal y verticalmente en dos mitades más o menos simétricas, cuyo eje vertical está constituido por una figura femenina de pie (Helena Berger-Kantor, madre del artista), y el plano horizontal está constituido por una mesa cubierta por un mantel, cuyo vértice coincide con el eje vertical y lo refuerza. Dos figuras masculinas a ambos lados (más una femenina, semiborrada en el original), componen un rombo como diseño básico.

Las direcciones compositivas secundarias son verticales y paralelas, formadas por las líneas de un paño decorado (o quizás una cristalera) contra la pared del fondo, subdividida a su vez en casetones cuadrados, completadas por las patas de las sillas y la mesa. Dicha composición pretende suscitar el sentimiento de estabilidad que conviene a una escena familiar.

La figura masculina que está a la izquierda y de perfil es Marian Kantor, padre de Tadeusz y la que ocupa el lado derecho, de frente, es Stanislas Berger, hermano de Helena. La figura borroneada pertenece a la hermana de Marian Kantor, manipulada por el propio artista en su parte superior, la cual deja ver su mano derecha apoyada sobre la mesa y el brazo correspondiente cubierto por una manga blanca, apoyado sobre la falda

³³⁸ SONTAG: *Sur la photographie*, p. 35.

³³⁹ CHROBAK: *Wielopole Skryznskie de Tadeusz Kantor*, Fotografía n° 40, p. 54. Ver Anexo.

negra. Por su lugar en la composición y su actitud pasiva, parece no formar parte del grupo familiar, reducido a un trío.

Los hombres visten similares trajes negros, camisas blancas de cuellos rígidos y altos, a la moda de la época, y corbatas estrechas y claras, vestimenta que repetirán muchos de sus personajes escénicos. El mantel que cubre la mesa es de una tela labrada, y está orlado de flecos.

El contraste entre la banda superior y la inferior es notable. En esta predomina la abstracción geométrica : el triángulo que forma el mantel, entre las verticales de las patas de las sillas y la mesa, las líneas de la falda del personaje femenino, que marca también oblicuas y horizontales. En cambio, en la banda superior hay un conjunto abigarrado de objetos, líneas y formas distribuidos sobre la mesa y en el fondo, que se serenán dentro de la reja compositiva simétrica que preside los elementos principales, los personajes y los objetos.

Si bien la cabeza de Marian Kantor está de perfil, su cuerpo aparece en tres cuartos, ladeado hacia el observador - a la manera del jugador de cartas que ocupa el lugar opuesto en la pintura de Cézanne³⁴⁰ -, y apoya la espalda recta en el invisible respaldo de la silla, cuya pata trasera se continúa bajo el borde de la chaqueta actuando la rigidez de la figura y dándole un aspecto de maniquí. Helena Berger-Kantor, vuelta hacia él, escancia una bebida de una licorera, mientras sostiene una bandeja en forma de cáliz con la otra mano. La mirada de ambos cierra uno de los lados superiores del rombo, del cual cabeza de Stanislas Berger queda fuera de sus límites.

En esta imagen, la figura de Stanislas parece aislada de la escena que tiene lugar a su izquierda: está concentrado en el vaso que toma con ambas manos, disponiéndose a beber.

Hay un elemento perturbador de la armonía, una forma blanca e irregular junto al ángulo del mantel, cuya identidad es irreconocible, que Kantor conservará en la fotografía manipulada.

Contra el fondo blanco hay, además, toda una serie de objetos decorativos: dos plantas con tres hojas triangulares cada una, la de la izquierda apoyada en un macetero metálico y la de la derecha parece estar en el suelo, ante la que se interpone la figura de Stanislas

³⁴⁰ CÉZANNE: *Los jugadores de cartas* (1890-95) . BRION, Marcel: *Cézanne*. 1972. Viscontea, p.8. Ver Anexo.

Berger. También a la izquierda puede verse parcialmente una lámpara de metal, con tulipa de cristal apoyada en una superficie horizontal.

Sobre la mesa hay una tetera, una cafetera, vasos, platos y pocillos de café, como si la escena hubiera sido fotografiada al final de una comida familiar. Su sentido narrativo debe leerse de forma inversa respecto del orden de lectura occidental y a las agujas del reloj: Helena sirvió primero a su hermano y luego se volvió a su marido, subvirtiendo la precedencia, según las costumbres patriarcales, según las cuales el jefe de familia debe ser servido en primer lugar, en caso de que no sea él quien distribuye los alimentos. Esta escena puede constituirse en signo, en un trasunto del lugar (vacío) del padre³⁴¹ y quizá no debió pasar desapercibido al artista cuando, en 1990, manipuló la imagen³⁴² para hacerla parte de su espectáculo más ampliamente autobiográfico, en el sentido personal y en el artístico.

Chrobak coloca en la misma página la fotografía original y la que se utilizó en el espectáculo, que Kantor encerró dentro un marco sencillo, redondeando los bordes con un *passe-par-tout* negro.

La manipulación kantoriana consistió en operar sobre la imagen según el proceso de abstracción (y sustracción) que el artista explicaba a sus alumnos milaneses. Salvo la mesa, las figuras, y lo que estas sostienen en las manos y la vajilla distribuida por el mantel, el resto de los elementos de la imagen han desaparecido bajo una capa de tinta negra; el mismo negro que cubría los muros del escenario teatral.

La imagen quedaba descentrada hacia la izquierda, compensado en parte por una zona más clara en el ángulo inferior, bajo su silla, a cargo de una figura trapezoidal blanca, más la forma irregular junto al ángulo del mantel.

Kantor conservó la asimetría, aunque podía haberla eliminado en la manipulación y el enmarcado. Sin embargo, esta clase de “suceso”, esta escena abstracta que tenía lugar

³⁴¹ Marian Kantor abandonó a su esposa luego de ser licenciado de la Primera Guerra Mundial y de la guerra de independencia de Polonia contra el Ejército Rojo y la familia fue acogida en la casa parroquial por el cura de Wielopole, tío de Helena Berger

La foto fue tomada antes de que fuera llamado a filas. Dadas estas circunstancias, el artista se construyó una imagen paterna a través de los esporádicos permisos del frente y los relatos familiares, generalmente denigratorios, como muestra una de las escenas de *Wielopole, Wielopole*. Muchos años, después, en la adolescencia, Marian fue a visitarlo a Cracovia y lo llevó a un cabaret, donde apareció ante su hijo como un gozador de la vida y un hombre galante. Kantor era ya un hombre mayor cuando, a raíz de un homenaje y un congreso dedicado a la figura de Marian en su ciudad natal, pudo conocer su faceta de militante nacionalista polaco y, desde esa perspectiva, autor de artículos y libros que sostenían el origen eslavo de la Silesia, colonizada en la Edad Media por alemanes. También de su participación en la Resistencia, por lo que fue detenido y deportado a Auschwitz donde murió en 1942, oficialmente, de un ataque cardíaco.

³⁴² CHROBAK: *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*. Fotografía n° 42, p. 55.

en el espacio mayor que contenía al rombo, acentuaba su autonomía respecto, como aparece el Pantócrator encerrado en su mandorla, denotando el carácter sagrado de ese espacio. Su existencia agudiza las tensiones en el espacio total en su carácter de “MULTI ESPACIO”.

Contra el fondo negro, la escena familiar y costumbrista –razón que justifica lo prolijo de la descripción anterior- se transformaba en una escena congelada y abstracta subrayando la rigidez de los tres personajes. Podría aventurarse que quizás fue esta cualidad visual lo que atrajo la atención de Kantor, tantos años después de que fuera tomada y cuando las guerras no habían condicionado aún el transcurso de las vidas y acumulado significaciones que la imagen no connotaba entonces.

El fondo plano y oscuro extrae la atmósfera de la escena -a modo de la pintura metafísica- y la despersonaliza hasta el punto de que las figuras masculinas pierden su identidad individual, como si fueran la misma figura repetida en distintas posiciones, de frente y de perfil.

Asimismo, la mesa desnuda de objetos transforma el objeto familiar en algo semejante a un altar, sobre el que se estuviera oficiando un ritual religioso. Al tiempo que el valor semántico de la mesa cambia, lo hace el del resto de los elementos: en la expresión reconcentrada, con los ojos bajos, de la figura masculina frontal, podría leerse que habría recibido una forma sagrada en las manos y no un vaso con una bebida. La mirada de atención al gesto de la esposa en la figura de perfil, con su cabeza ligeramente alzada, se convertiría en la actitud del feligrés. Transformaría a la esposa en oficiante, cuyo busto blanco flota, fantasmal, solemnizando con su halo misterioso el gesto preciso y elegante: “ Así es como la banalidad de la grisura cotidiana roza el ritual..”, así es como Kantor descubre en la prosa diaria “las tenebrosas prácticas infernales, los ritos prohibidos, los procesos blasfematorios, próximos a la profanación y el delito”³⁴³.

Establecida la imagen “blasfematoria” y “próxima a la profanación” ¿cómo llegó a constituirse en un signo dinámico en el espacio escénico. La fotografía se repite en una de las secuencias de *Hoy es mi aniversario*³⁴⁴, espectáculo en el cual las figuras paterna

³⁴³ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 18.

³⁴⁴ CHROBAK: *Wielopole Skrzynskie di Tadeusz Kantor*. Fotografía nº 85, p. 73. Ver anexo.

y materna habían perdido parte de la importancia central que Kantor les había adjudicado en los anteriores.

En este su presencia se limitaba a la mecánica repetición de los tres gestos que registraba la imagen fotográfico: el Padre levantaba el vaso, la Madre servía la bebida, el Padre la bebía. En los dos gestos del Padre -levantar la copa y beber- quedaba subsumida la acción que en la fotografía cumplía el tío Stas, ausente de la secuencia.

La escena originaria, cuya realidad había oscilado entre lo banal y lo sagrado, quedaba ahora reducida a meros gestos, como única presencia de esos personajes retornados de la muerte.

Otra fotografía recopilada por Chrobak reproduce un dibujo al pastel³⁴⁵ de Kantor, anterior a 1939, cuando contaba aproximadamente veinte años y estudiaba pintura y escenografía en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia. Muestra parcialmente un interior, el salón de la casa de los Milan, tíos del artista, donde vivió entre 1922 y 1924 con la abuela, la madre y la hermana a la muerte del cura, Józef Radoniewicz, su tío abuelo, por lo cual debieron abandonar la casa parroquial ocupada por un nuevo sacerdote.

En esta pintura temprana, además de la concepción del “espacio-caja” pueden verse otros elementos que estarán presentes en la escena kantoriana, como la Ventana de *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*, el Armario de esta última, las Sillas que aparecen en todas así como la Mesa, que en este dibujo ocupa el centro de la composición.

A diferencia del espacio prácticamente plano y frontal en el que se insertaba el grupo familiar de la fotografía, en el dibujo construye, según la técnica ilusionista de la perspectiva, un espacio tridimensional ordenado según el punto de vista alto.

El centro está ocupado por una gran mesa redonda y brillante, sostenida por ocho robustas patas estriadas, acabadas por las ruedecitas que facilitarían su desplazamiento, y de las que provee a casi todos sus artefactos escénicos.

La mesa está rodeada por tres sillas de diferentes estilos, dispuestas en una posición alejada de ella. En la que la que ocupa el ángulo inferior derecho se halla una figura

femenina de espaldas, sentada sobre uno de los lados de la silla y sin apoyarse en el respaldo, que parece leer un libro.

Las sillas componen tres ángulos de un rombo, como en la fotografía, cuyo cuarto ángulo, el más alejado, está representado por una mesilla redonda con una jarra de doble asa encima. En el lienzo de pared más frontal respecto del espectador, junto a la ventana, se deja ver a través de sus cortinas transparentes, la línea del horizonte.

A su izquierda hay un armario y sobre él, una caja, otro de los elementos escénicos que aparecerá en escena, como el ataúd de Jonasz Stern en *Hoy es mi cumpleaños*.

En la pared que hace ángulo hay otra ventana igual, también con cortinas transparentes desde la que se vislumbra, como paisaje, un segmento de arco.

La figura humana no está especialmente jerarquizada respecto de los objetos ni por la posición que ocupa en el espacio ni por la iluminación. Al igual que el haz de luz que cae sobre ella, otro algo más difuso, cae igualmente la mesa, la silla del ángulo izquierdo y el propio techo, tonalizando la escena de manera bastante uniforme.

Hay que subrayar que en los espectáculos de Kantor la luz no tiene el papel pictórico o escultórico -dramático- de que suele gozar en las puestas de otros directores de escena, papel que juega el resto de los elementos escénicos. De resultas, la figura humana de la pintura, así como los personajes, los maniqués, las máquinas y los objetos ocuparán el mismo nivel semántico.

Hay otras pinturas del artista que establecen vasos comunicantes entre el cuadro y los objetos teatrales, aunque la pintura de Kantor de los años posteriores a la guerra transitan por una casi figuración abstracta en la que aparecen elementos de la realidad, como el paraguas, nuevo objeto motivo del interés del artista, representado en planos de color en dos pinturas, *Hombre con sombrilla* (1948) y *Mujer con sombrilla*, del año siguiente³⁴⁶.

En este período la abstracción dominante no acababa de eliminar la figura, ni menos el objeto. Derivará en algunas pinturas muy “escénicas”, protagonizadas por una figura yacente -la presencia de la “Bella Señora”, la muerte-, interpretada con distintos estilos más o menos abstractizantes, caracterizados por aludir espacialmente a un escenario teatral.

³⁴⁶ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, pp. 34 y 35, respectivamente. Ver Anexo.

Una de ellas, en particular *-Cuadro metafórico II*³⁴⁷ - muestra dos figuras yacentes en distintos planos espaciales, contempladas por otra en pie, que ocupa todo el lado izquierdo de la pintura. Están tratadas con perspectiva, pero no con volumen, construidas con planos de color de distintas formas.

Es este un período en el cual el artista está muy centrado en la pintura y los problemas espaciales a los que ya nos hemos referido y que trasladará a la escena en *El pulpo* de Witkiewicz (1956), primer espectáculo del teatro Cricot2, a la que siguió una experiencia más radical en los sesenta en su concepción del “teatro autónomo”³⁴⁸.

Los fundamentos de la nueva etapa que reducían “a cero” los valores de significación y contenido, quedaron consignados en el *Manifiesto del teatro cero* (1963) cuya realidad “confeccionada” no guardaba “relación **lógica/ analógica/ paralela/ o inversa**” con el drama. Esta posición instituía una especie de “rebeldía, de negación” del texto escrito con el que mantenía conexiones dislocadas y destructoras al convertir la puesta en escena en un “**molino que tritura el texto**”³⁴⁹. Kantor la consideraba una experiencia en movimiento, un tránsito que, al no ambicionar que se fijara en un “rostro propio”, estaba “condenado al olvido”³⁵⁰.

Imaginaba entonces un teatro que no implicara la representación del “mundo externo” y la ilusión del teatro convencional a través del objeto liberado ya de su significación utilitaria -el “objeto pobre”-, dirigido “hacia el vacío, hacia lo insignificante, lo insustancial, hacia valores de ‘bajo rango’ ”,³⁵¹ operación llevada a cabo “en un ambiente de **choque/ y de escándalo**”³⁵², cuyo emblema fue la Máquina aniquiladora, un artilugio motorizado compuesto por un amontonamiento de sillas plegables, descoloridas por el uso y la lluvia, cerradas y unidas entre sí por medio de alambres y que ocupaba prácticamente todo el escenario, impidiendo a los actores circular libremente y, menos, sentarse sobre ellas, contardiendo flagrantemente su función e instalándolas en la esfera de “la ambigüedad,/ del desinterés,/ de la poesía”³⁵³.

³⁴⁷ CHROBAK: *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*, p. 47. Ver Anexo.

³⁴⁸ “Denomino **teatro autónomo**/ aquel teatro que no es/ un mero aparato de reproducción,/ es decir, que no se limita a una interpretación/ escénica/ de un texto literario,/ sino que dispone de su propia **realidad/ independiente**”. KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 51.

³⁴⁹ KANTOR: Op. cit., p. 59.

³⁵⁰ KANTOR: *Íbid.*, pp. 52-53.

³⁵¹ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 187.

³⁵² KANTOR: Op. cit., p.58.

³⁵³ KANTOR: *Íbid.*, p. 56.

La intrusión del objeto y la intensa práctica de la pintura en esa década lo aproximaba nuevamente a la figura y a la idea de que la superficie del cuadro se volvía a veces demasiado “ortodoxa” -legislada- en tanto el pensamiento humano a menudo la desbordaba. Asimismo la existencia de vasos comunicantes entre teatro y pintura no significaba que éste debiera convertirse en el “campo de aplicaciones” de la pintura. Iuri Lottman, en uno de sus estudios referidos a la retórica icónica, planteaba:

“La posibilidad de duplicación es una premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos: la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella (espaciales, contextuales, de finalidad, etc.) y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana”³⁵⁴

Kantor ya había arrancado “la cosa” de todo referente, y la había convertido en un signo autónomo, poético, que había sufrido un proceso de desnaturalización y deformación en la propia conciencia del artista. En la escena, los objetos y los personajes, desprovistos de función, finalidad, continuidad psicológica o lógica, también constituyen signos autónomos en la misma medida que los objetos en el cuadro.

Lotman denominaba “código mediador” al teatro, entre “el objeto de la vida y el lienzo pictórico” y observaba que, en muchas pinturas de diferentes épocas, los retratos aparecían “teatralizados”; es decir, que los retratados están representados con vestimentas anacrónicas que los remitían a personajes míticos o históricos, cuyas características habían sido sancionadas y codificadas por la tradición teatral. Ello cargaba de significados culturales y acercaba al personaje real a la esfera del héroe, razón por la cual sería digno de ser representado.

En *Hoy es mi cumpleaños*, uno de los cuadros que presiden el escenario del espectáculo, además de la Infanta, era un Autorretrato. En las notas preparatorias de los ensayos, Kantor apuntaba la idea de “usar” cuadros en la escena; en realidad, unos marcos vacíos que serían ocupado por los personajes que poblaban la imaginación del Propietario del “Pobre Cuarto de la Imaginación”.

En esta ocasión se producía el proceso inverso -una vez más en las prácticas creadoras del artista- al señalado por Lotman: el “mediador” no era el teatro sino el cuadro, porque muchas de las escenas de este y otros espectáculos anteriores, como los *happenings*, estaban referidas a pinturas de grandes artistas que admiraba : los fusilamientos y

³⁵⁴ LOTMAN, Iuri: *El lenguaje teatral y la pintura (Contribución al problema de la retórica icónica)* en 1996. *La Semiosfera*, vol. III, Cátedra, pp. 85-102.

ejecuciones de Goya, *La última cena* de Leonardo Da Vinci, *La balsa de la Medusa* y *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, o las prostitutas de Toulouse-Lautrec, entre muchas otras que forman parte del subtexto de sus escenas.

El gesto que caracterizaba a muchas pinturas del neoclasicismo -*El juramento de los Horacios* de David, representa una escena en un drama no textual- es un signo constitutivo de los personajes kantorianos que, sumados a los de individuación, como el traje, la mímica y los objetos que los acompañan, conforman un lenguaje, una codificación “pictórico-teatral”³⁵⁵ que permite percibir y leer su sentido.

En las puestas de Kantor hallamos, junto a las escenas de gran movimiento, otras detenidas en un gesto colectivo, que forman composiciones pictóricas: *La última cena* en *Wielopole, Wielopole*, según el fresco de Leonardo Da Vinci, *La barricada del Ángel de la Muerte*, según *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix y la recreación del retablo de Santa María de Cracovia del escultor Veit Stoss, en *¡Que revienten los artistas!*, que reedita la secuencia de la Creación.

Sin embargo, estas escenas fijas no duran más que un momento y se pierden en el fluir de los movimientos escénicos de los objetos y en los gestos propios de cada personaje.

En las mencionadas notas preparatorias Kantor anota los problemas que le plantea el cuadro con respecto a la realidad y se pregunta (¡todavía!): “¿y qué es la realidad/ con una R mayúscula?”³⁵⁶.

El artista reconocía que era preciso modificarlas porque frente a la imagen del cuadro, el pintor debía tener en cuenta el entorno del estudio, que no podía dejar de percibir. Así, su “Pobre Cuarto de Imaginación”, la habitación del artista, se trasladó a la escena con todos sus (pobres) elementos: los caballetes con los marcos, la estufa de hierro, la silla y la mesa con la lámpara de petróleo.

El enfrentamiento entre el cuadro y la escena planteaba el viejo problema de la “ILUSIÓN” misma, con la que luchó con resultados desiguales y a la que sometió a una intensa reflexión teórica a fin de que no se apoderara de la escena, que ya hemos tratado anteriormente en esta investigación.

La escena es un espacio semantizado y por ello, las relaciones entre el cuadro y la realidad escénica no pueden plantearse sino en la dimensión semántica, en la cual

³⁵⁵ LOTMAN: *La Semiosfera*, vol. III, p. 95.

³⁵⁶ KANTOR, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2 p. 160.

conviven frente a frente, el juego teatral y la realidad de la sala que, momentáneamente suspendida, está siempre allí, como los objetos del estudio del artista. Situados en esa frontera, en ese espacio de “ILUSIÓN”, los espectadores podían llegar a advertir el espesor y simultaneidad con que la Realidad, “con R mayúscula” tendía puentes entre la vida y el teatro.

No es caprichoso su interés en una pintura como *Las meninas* de Velázquez en tanto plantea, desde una visión que podría denominarse “kantoriana”, la polémica sobre arte como objeto de representación: la imagen de los reyes en el espejo, a los que estaría pintando el artista. O como objeto autónomo: la presencia del propio artista en la superficie pictórica, en el acto de pintar, en equivalencia a la de Kantor en el escenario. Sin embargo, de todo este conjunto, lo más perturbador sería la presencia espacialmente ambigua del resto de los personajes: 1. forman parte de la realidad de la pintura para el espectador; 2. ocupan un lugar extraño, donde los ha confinado ese “alguien” que está pintándolos, incluyéndose el artista en el acto de pintar; 3. la naturaleza de esta ambigüedad reside en el choque de lo supuestamente representado en la tela que pinta Velázquez, cuyo carácter “natural” -la pareja real- queda semiotizado como “artificial” en el espejo, pero no en aquella, vuelta del revés al espectador³⁵⁷.

Como los personajes de la escena kantoriana, formarían parte de ese espacio enrarecido que enfrenta al espectador con una situación compleja e inédita respecto de su propia realidad y de la realidad del cuadro (¿están adentro o afuera?) sometiendo a personajes y espectadores a un estado de pasaje permanente.

En la construcción del espacio artístico de Kantor todos los signos, sean éstos pictóricos o teatrales, el carácter liminar domina a figuras y personajes; por ello la Infanta sale fácilmente del marco cuando lo desea en *Hoy es mi aniversario* y penetra en el “Pobre Cuarto de la Imaginación”. Sin embargo, la legalidad a la que responde no es la que rige para la Pobre Chica quien, en ausencia de la Infanta ocupa su lugar en el cuadro. Al intentar “dignificarse” en el espacio de la princesa, deja al descubierto su naturaleza “copiada”, “representada”, según el modelo de algo que no podía ser ella, ni la “Realidad

³⁵⁷ “Es característico de la retórica del texto barroco el choque, dentro de los límites de todo un sector, de lenguajes marcados por diversos grados de semiótica. En el choque de los lenguajes, uno de ellos interviene invariablemente como “natural” (no-lenguaje), y el otro en calidad de acentuadamente artificial”. LOTMAN: *La Semiosfera*. vol.III, p. 89.

con mayúscula”, en tanto “la Realidad,/ la auténtica realidad de la vida, debía ser la materia de la obra de arte”³⁵⁸.

La Infanta es esperada por el artista por la noche como una musa, como una amante, como un emblema de la existencia REAL de ese espacio autónomo en el que transcurre la creación. Así las fronteras entre discursos deben ser “violadas”, como lo hace Kantor con los límites de la pintura y el teatro, para operar “en la totalidad del arte”³⁵⁹.

La relación entre la figura de la niña, casi angelical en la pintura de Velázquez se hace ambigua en la escena y en algunos dibujos y pinturas del artista polaco. En uno de los dibujos, su cabeza inocente flota sobre una bolsa de cartero³⁶⁰ pero en la escena el personaje inocente que ocupa el marco se vuelve ambiguo en sus visitas nocturnas al artista, como aparece en una pintura muy anterior³⁶¹, de idéntica composición que divide el espacio en dos campos superpuestos.

El fondo rojo y la cabeza femenina es la de una mujer adulta y sus ojos no enfrentan al espectador, como la imagen de la niña, sino que la mirada oblicua y el gesto desconfiado denotan una experiencia y un desgaste vital ausente en aquella.

El motivo del niño³⁶² de sus otros espectáculos está visto desde esta perspectiva ambigua por el artista: como víctimas sufrientes en el ciclo de *La guerra de Vietnam* y en *Los niños asesinados por el rey Popiel* -sobre una leyenda polaca-, y como Pierrot en alguno de sus cuadros.

Apartándose de la imagen tópica de su ingenuidad los protagonistas de *La clase muerta* se comportan como maliciosos y perversos niños-viejos, según la visión del pintor simbolista Aleksander Wojtkiewicz quien, en sus ciclos de pinturas que los tienen como motivo, los muestra según esa inquietante mezcla.

Los niños aparecen en el teatro de Kantor como un homenaje a sus antiguos compañeros de juegos y manifiestan la adhesión sin fisuras de la niñez a lo maravilloso, encarnada

³⁵⁸ KANTOR: *El cuadro en Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 162.

³⁵⁹ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 100.

³⁶⁰ KANTOR: *Infanta de Velázquez* (1981). *La mia opera, il mio viaggio*, p. 133. Ver Anexo 6.I.157.

³⁶¹ *Mr. V. Prado, Infanta*. 1965. KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 131. Ver Anexo.

³⁶² El tema del niño surge entre los artistas simbolistas connotando lo que aparece en la obra de Kantor. En Maëterlinck, en *La Cruzada de los Niños*, de Marcel Schwob, que inspiró al artista Aleksander Wojtkiewicz varios ciclos de pinturas. De la generación anterior a la de Kantor, hay que mencionar a los niños hidrocéfalos de Bruno Schulz y, sobre todo, a *Ferdynand* de Witold Gombrowicz y su adhesión a la “inmadurez”. VIDO-RZEWSKA, M.T., “Retour à la baraque de foire”, en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, pp. 22 y 23.

también en el niño-rabino de *¿Dónde están las nieves de antaño?* Finalmente, el personaje infantil Yo a la edad de seis años, el Niño con el velocípedo de *¡Que revienten los artistas!*, adquiere los tintes políticos que rescatan de la memoria los estudiantes de Wresznia, a los que ya nos hemos referido.

La témpera de Malczewski, *Melancholia* (1905)³⁶³, rezuma un trasunto escénico kantoriano, no solamente por la presencia de fantasmas del pasado histórico, sino por su composición espacial, llena de energía, en contraste con la figura de la Melancolía -¿el artista/Kantor?- que permanece junto a la ventana del invadido estudio.

Los espectros, levitan sobre el suelo en una ronda tormentosa que est  alcanzando el alféizar, donde está sentada la figura. Su fuerza y dinamismo est  a punto de incluirla también, quizás como anticipación de una inminente actitud creativa que sacuda su pasividad, y a cuya esperanza parece contribuir la hoja entreabierto de la ventana que deja ver un paisaje soleado, cuya luz penetra suavemente en el espacio interior.

La ronda de los artistas condenados a muerte, en *¡Que revienten los artistas!*, tiene ecos de este remolino, ya que en el universo kantoriano el lugar del creador es el de un ser solitario, perseguido y frágil,³⁶⁴ un saltimbanqui condenado sin remisión. Identificado con la figura de la Melancolía, su única existencia válida est  en la creación, no en la vida cotidiana, cuyo destino es la muerte.

Denis Bablet³⁶⁵ señala que el interés de Kantor por el retablo de Veit Stoss en Santa María de Cracovia no se cifraba tanto en la obra misma --aunque lo reconstruye en *¡Que revienten los artistas!*- sino en un hecho de la biografía del escultor. Éste, oriundo de N urenberg, había huido de la ciudad a causa de sus deudas, porque la pena que se imponía al deudor era atravesarle las mejillas con clavos. Kantor se interes  precisamente por los clavos cuando viaj  a esa ciudad, porque el objeto estaba ligado al gesto de agujerear las mejillas, así como la silla al gesto de sentarse. Era su forma de subrayar la crueldad de los usos sociales de los hombres para con los artistas, de rendir un homenaje al que consideraba un símbolo de todos ellos. Y de aislar al objeto y al gesto de la condición

³⁶³ BABLET: *Les voies de la création th atrale*, vol. 2, p. 31. La pintura se encuentra en el Museo Nacional de Poznan y su antecedente genético es el grabado de Albert Dürer del mismo nombre. Ver Anexo.

³⁶⁴ "No es verdad que el artista sea un héroe y un conquistador intrépido como nos muestra la leyenda convencional. Cr anme, el artista es un hombre pobre e indefenso, ya que ha escogido situarse frente al miedo". KANTOR: "Pequeño manifiesto" en *"El teatro de la Muerte y otros ensayos"*, p. 139.

³⁶⁵ BABLET: *Les voies de la création th atrale*, vol. 2, p. 24.

narrativa.

En tal dirección, hay otra pintura de Malczewski, *El retorno* (1911)³⁶⁶, que comunica con la escena kantoriana, además del motivo del título de la pintura, en el tema de la Muerte. La obra está compuesta según una leyenda en la cual la Muerte (Ella), espera al soldado o al viajero en su regreso al hogar. Kantor hablaba a menudo de la imposibilidad del regreso, como ya hemos consignado respecto del retorno de Ulises.

En un horizonte de casas y árboles sin hojas, fantasmales, separado del primer plano por una verja, el viajero envuelto en su manto y con un bulto colgado del hombro, descansa un momento apoyado contra un tronco, antes de traspasarla.

La dirección inversa de la lectura, de derecha a izquierda - la izquierda significaría en la lectura occidental la dirección del pasado, de lo que ya no existe- lleva a una figura femenina desnuda que lo enfrenta con una gesto ambiguo y casi seductor.

Con un brazo parece franquearle el paso a través de un hueco estrecho, pero suficiente; en cambio, su pierna izquierda está firmemente apoyada en el suelo, en tanto la derecha ensaya una pose insinuante sobre la verja, como intentando impedir que la atraviese.

El brazo del mismo lado parece abrirle la verja, pero en la mano izquierda sostiene, oculta a medias -desde la perspectiva del personaje, aunque bien visible para espectador-, junto a su flanco, una guadaña cuya hoja se apoya en el suelo. La visión del viajero se detiene entonces, no en el gesto sino en el rostro de la figura, que es una calavera. El retorno al hogar no se producirá nunca porque el camino lleva siempre a la muerte y es imposible volverse atrás para rehacerlo.

La muerte aparece en la escena kantoriana a través de distintas advocaciones: unas seductoras, como el Ángel de la Muerte que cabalga sobre el Caballo-esqueleto, ondeando su estandarte; otras repulsivas -como la Fotógrafa de *Wielopole, Wielopole*-, o patéticas, como la Pobre Chica de su última puesta en escena.

En la iconografía romántico simbolista el ángel de la muerte está representado por una mujer de cuerpo descarnado, sólo piel y huesos. En cambio el Ángel de la Muerte Kantor es una joven bella, seductora, vestida con un corset de encaje con ligero y medias negras. Las oscuras alas no tienen nada de siniestro, gracias a la superficie mórbida y aterciopelada que despliegan. Como la Prostituta-muerte de *¡Que revienten los artistas!*

³⁶⁶ BABLET: Op. cit., vol. 2, p. 28. Ver Anexo.

su figura está plena de alusiones al placer , no al horror.

Sería demasiado prolijo abundar en otros ejemplos; estos son suficientemente expresivos del diálogo que Kantor establecía con las obras pictóricas, las suyas y las de los artistas que le interesaban y admiraba. Sin embargo, ese diálogo estaba siempre conducido por la lógica de su imaginación, no por las concreciones del otro artista. Si bien la apropiación -apoderarse de lo que no nos pertenece- es uno de los procedimientos tradicionales del arte, Kantor no recurre a las soluciones fáciles de la paráfrasis, los “homenajes” o las citas, ni tampoco al pastiche.

Sus procedimientos discursivos más que apropiaciones de la palabra del otro para hacerla suya (Bajtín), son verdaderas “expropiaciones”, entendido el término con referencia a actos ineludibles y que, en tanto son ajenos a la voluntad del propietario, engendran siempre una situación de violencia y de transgresión .

Las elecciones de Kantor no se rigen por la razón sino por la intuición, la imaginación, las impresiones afectivas y también por el azar, para ser sometidas imaginativamente a una operación (violenta) de deconstrucción y reconstrucción, convertidas ya en otra cosa. Todo en la creación kantoriana es movimiento y metamorfosis, pues la obra acabada, como la fotografía que ha fijado a los soldados como tales y de una vez para siempre, alude a lo no productivo en términos de creación, a lo que está muerto.

Con el retorno a la figuración del pintor Kantor en la década de los sesenta, aparecen en sus dibujos y en la escena los “hombres-postizos”, unas figuras enfundados en bolsas-mono de trabajo que penden de perchas de traje, tanto en solitario como agrupados y encerrados en un armario: son los primeros “embalajes”³⁶⁷.

Nuevamente, como hiciera con los clavos de Viet Stoss, el artista no subraya lo “importante”, el contenido que protegen bolsas o papeles, sino precisamente el exterior deleznable que se arroja a la basura y por ello pasan a formar parte del universo del “objeto pobre”.

La bolsa de cartero es motivo iconográfico de una serie de dibujos y pinturas que Kantor escoge para *La mia opera, il mio viaggio*. En una de ellas, *Urgente* (1965)³⁶⁸, aparece

³⁶⁷ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, pp. 102-105.

³⁶⁸ KANTOR: Op. cit. p. 130.

sola y en la otra -*Señor V. Prado, Infanta* (1965)³⁶⁹ acompaña al personaje de Velázquez

En ambas operan los procedimientos metalingüísticos y expropiaciones visuales que se dirigen esta vez a un público más universal, no solamente polaco. Tres dibujos más con el mismo título, *Infanta*, de Velázquez³⁷⁰ muestran el busto de la Infanta velazqueña cuya cabeza se dirige en sentido opuesto al del original del pintor español. Por debajo, colgadas de una cuerda mediante broches, como los embalajes humanos lo hacían de las perchas, sendas bolsas del cartero.

En estos dibujos a lápiz, los procedimientos estilísticos son casi académicos, que le facilitan recrearse cada vez más en los detalles de la cartera -las formas de sujeción, los bolsillos, las hebillas-, en una progresión que comienza con el dibujo de 1965, prosigue en otro realizado entre 1966 y 1970 y culmina en el de 1981³⁷¹.

La obsesiva progresividad en los detalles respondería más a la necesidad de concreción de un objeto real que a una caída en la representación, pues en enero de 1967 producirá un *happening* en Varsovia titulado *La carta* en el cual siete carteros de la oficina postal de la calle Ordynacka con su uniforme y las bolsas de su profesión, mas algunos de sus actores, transportaron en procesión, durante una hora y media, un sobre de carta que medía catorce metros de largo por dos de ancho, hasta la Galería Foksal. El motivo de la bolsa de cartero se relaciona con uno adyacente, el del paquete postal, en una pintura, titulada *Firme, por favor*, de 1965³⁷².

En general, se puede pensar que, tanto el espacio pictórico como el escénico del artista se caracterizan por ser un lugar de acontecimientos y transformaciones de materiales ajenos o propios, o ambos a la vez. La diferencia entre los dos espacios reside, como el mismo Kantor lo puntualizó en *El Teatro de la Muerte*, que uno es para la contemplación (la pintura) en tanto que el otro (la escena) debe experimentarse.

Como en el dibujo del artista primerizo el acontecimiento suele ser único y nimio -una mujer que lee, la luz que entra por las ventanas-, o bien complejo y con numerosos participantes, como ocurrirá en los espectáculos. En ambos casos, regirán las mismas leyes de orden y las significaciones no dependerán del acontecimiento, sino de la

³⁶⁹ KANTOR: *Íbid.*, p. 131. Ver anexo 21. II.368.

³⁷⁰ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, pp. 132-133.

³⁷¹ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, pp. 131-132.

³⁷² KANTOR: *Op. cit.*, p. 142. Ver Anexo.

semiosis de que sean objeto en el “Pobre Cuarto de la Imaginación”, en el cual se verifica la destrucción y construcción de todos los objetos pictóricos o escénicos, las recíprocas tensiones dramáticas y las emociones que ese conjunto de estímulos suscitan, primero en el artista y más tarde, en el público que participará de sus visiones.

Capítulo 2

Los objetos en la escena

Un objeto inmóvil es un SACRUM. Está prohibido tocarlo. Está prohibido superarlo. Es un objeto impenetrable para la mente humana. Y en lo ajeno reside el concepto de drama. Tadeusz Kantor

Es la pobreza la que da lugar a la invención. Jean Baudrillard

En el capítulo anterior nos habíamos referido especialmente a la relación entre la imagen fija -la fotografía y la pintura- y su metamorfosis en objetos escénicos. Esta migración de las dos dimensiones a la volumetría es una de las tantas transformaciones que el artista operará sobre los elementos convertidos en citas de sus espectáculos. Ninguno es una “copia”, ya que citar es reescribir.

Walter Benjamin sostenía que la cita, arrancada y rescatada de su contexto, debía ser vivificante³⁷³ y en este sentido, los objetos kantorianos forman parte de la gran ruptura teatral elaborada en torno a los elementos escénicos antes que al texto, o con este tratado como un objeto, según los principios del “Teatro Cero”. Los objetos escénicos, así sustraídos de la condición de mero *atrezzo*, se convertían en personajes activos y, muchas veces, en protagonistas.

Algunos están relacionados con episodios traumáticos de su infancia o de su biografía y otros, simplemente, pertenecen a su larga memoria, a sus ideas y a sus actividades artísticas o fueron encontrados, manipulados y contruidos. Participan, en tanto “objetos pobres”³⁷⁴, de la “realidad de último rango” a la que adhiriera tempranamente Kantor y que sustentará su teatro, en el cual su propia vida es vista como un *objet prêt*³⁷⁵.

En esta parte de la investigación se abordarán los objetos kantorianos más significativos dentro de su poética, ya que sería imposible en los límites de esta referirse a los más de trescientos que el artista produjo para sus espectáculos y que están

³⁷³ BENJAMIN, Walter: *Tesis sobre filosofía de la historia en Dirección única*, 1987, Alfaguara. Madrid, p. 22.

³⁷⁴ Kantor establecía una jerarquía entre los objetos entre los cuales los objetos pobres, inferiores “se transforman/ o pueden transformarse/ casi/en materia sin razón”; es decir, prestos a ser formados como obras de arte. KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 184.

³⁷⁵ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2. pp. 120 a 125.

catalogados en el archivo de la Cricoteka de Cracovia³⁷⁶. Hay otros en las distintas ciudades donde los creó y que no figuran en ese archivo.

La introducción del objeto como tal en el campo del arte forma parte de la crisis de la representación que enfrentó al Simbolismo con el Naturalismo en las postrimerías del siglo XIX en tanto forma de reivindicar el estatuto de real para la creación artística y que desembocaría, en el siglo XX, en el gesto duchampiano de señalarlo -el dedo de Dios Creador en el fresco de la Capilla Sixtina- para que un objeto de la realidad cotidiana adquiriera la categoría de obra de arte sin pasar por el trámite de ser representado en cualquiera de los formatos clásicos.

El Simbolismo cuestionará radicalmente la idea de teatro, como lo hacía con la idea de poesía, atacando a su convencionalidad sumisa a la representación. Hay que subrayar que los protagonistas de esta crisis teatral, salvo Maeterlink, no formaban parte de la profesión teatral: Mallarmé, Jarry y Yeats, poetas, oponían su gramática a la gramática de los profesionales de la escena³⁷⁷.

Resistieron al modelo textual de la “pieza bien hecha”, reclamando también para el teatro la preeminencia de la palabra del Poeta, capaz de sustraerlo a la banalidad cotidiana del naturalismo y abrirlo al misterio. Esta radicalidad del “todo o nada” será una herencia que el Simbolismo dejará a las vanguardias como razón de ser y de hacer. En *La Gaviota*, Chejov ponía en boca de Kostia el credo simbolista de la escritura dramática, apoyada sólo en la palabra poética, en un lenguaje lírico “hecho de repeticiones, enunciaciones, imágenes”³⁷⁸. El teatro simbolista sustraerá a los objetos escénicos de la representatividad y les prestará una significación trascendente al imponerles la categoría de una realidad otra.

La omnipotencia que los simbolistas atribuían a la palabra del Poeta será trasladada por Kantor al lenguaje teatral en su totalidad, en el cual los objetos cumplen el cometido simbolista y donde las palabras son consideradas también como objetos del trabajo

³⁷⁶ Tadeusz Kantor. *Obiekty/Przedmioty. Zbiory cricoteki*. Concepción y confección del catálogo: Anna Halczac, y Bogdan Renczynski. 2007. Cricoteka. Kraków. (Citado en adelante como Catálogo Cricoteka.)

³⁷⁷ ALLEGRI, Luigi: *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. 1995. Ed. Laterza. Bari. 3ª. ed., p.86

³⁷⁸ ALLEGRI: Op. cit., p. 82.

poético. Y así como para los simbolistas la palabra no admitía la intermediación, el objeto kantoriano se presentará a sí mismo sin mediaciones, como “objeto pobre”.

Los simbolistas intentaron rescatar al teatro de los “profesionales”; entre ellos, del actor, figura omnipresente en la escena convencional naturalista.

El actor se volvió sospechoso a ojos de los teóricos del Simbolismo a causa de su materialidad, sus limitaciones físicas concomitantes y la interferencia de su identidad psicológica, como predicaba Gordon Craig, aspecto que se tratará más adelante.

Lugné Poë soñaba con puestas en escena en las cuales los actores fueran sustituidos por máscaras y muñecos, por sombras y objetos; Alfred Jarry proponía restituir la dignidad estética del teatro a través de los títeres de mano, participando de la convicción de que esa era la vía para la regeneración teatral propugnada por von Kleist y el propio Gordon Craig. Serán pues objetos, objetos artísticos en este caso, los señalados para rescatar al teatro de la representación y la banalidad, devolviéndolo a la esfera de la creación artística.

Fernand Léger, en 1924, buscaba la unión entre el actor y el objeto o el actor y la máquina, aspirando a que renunciara a su “papel de divo” y aceptara “el papel de decorado-móvil”.

Asiduo espectador de espectáculos circenses, se declaraba “fascinado por esa arquitectura singular de mástiles coloreados, de tubos metálicos, de hilos que se cruzan”, olvidándose de la figura del acróbata: “haced que desaparezca el *pobre hombre*; os juro que la escena no quedará vacía, porque haremos *actuar a los objetos*”³⁷⁹.

Kantor no abjurará del elemento humano, ni intentará que se lo olvide sino que lo reateatralizará como al resto de los objetos escénicos. Buscará otra clase de actor: el actor que no “actúa”.

Por ello, los miembros del Teatro Cricot 2 no pertenecían, en su mayoría, a la profesión y, en tal caso, el dramaturgo siempre intentaba bloquear su “actuación”, de impedirle utilizar los recursos físicos y vocales en los cuales había sido entrenado. Formaban la

³⁷⁹ LÉGER, Fernand: *El espectáculo: luz, color, imagen móvil, objeto-espectáculo*. 1924, en SANCHEZ, José A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. 1999. Akal. Madrid, pp-145-146.

compañía artistas de distintas disciplinas y de variadas profesiones, cuyo rasgo común era poseer ciertos signos o destellos personales que el dramaturgo consideraba idóneos para su teatro, ya que el actor kantoriano, como se verá en el capítulo dedicado a él, no construía al personaje sino que lo encarnaba desde su propia identidad. También los actores eran *objets prêts*.

Así como el objeto carecía de entidad personificada en el teatro convencional, tampoco había sido considerado como problema en la literatura ni se había preguntado si las cosas tenían algún significado³⁸⁰, hasta que el Nouveau Roman de mediados del siglo XX trató de verlos como lo había hecho Duchamp en su concepción del *ready made*, poniendo en duda la significación unívoca de las cosas y, como los consideró Kantor en la segunda posguerra, desprovistos de su valor utilitario.

Alain Robbe Grillet mostrará a los objetos “sans souvenirs, sans poésie”³⁸¹ los cuales, al verse despojados del halo mediador de la representación, producen un sentimiento de angustia metafísica.

Liberado de atribuciones subjetivas y de la simbología de que se lo ha investido, el objeto descubría “su/ existencia autónoma y su contenido”³⁸². Kantor había advertido ciertas cualidades del objeto -cuyas funciones codificará más tarde Baudrillard-, que son dos y se encuentran en relación inversa: ser utilizado o ser poseído.

El objeto está en “el límite”: si es utilizado, adquiere un estatuto social, como la máquina; si es poseído en su forma pura, “desprovisto de función”, su estatuto pertenece al campo subjetivo, pues “ cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto”³⁸³. Kantor lo erigirá en “objeto pobre”.

El despojamiento de los valores asignados por la cultura hace del objeto una materia manipulable desde el punto de vista material y, sobre todo, lo convierte en una máquina de significar, que podría considerarse una de las definiciones de obra de arte.

Ese ha sido el destino final de todos los objetos escénicos a la muerte del artista quien, al fundar la Cricoteka con la finalidad de convertirse en Museo del Teatro Cricot

³⁸⁰ BARTHES, R.: *Les choses signifient-elles quelque chose?. Oeuvres Complètes*, vol.2. 2000. Seuil, pp. 45-47. Publicado originariamente en “Le Figaro Littéraire” el 13/10/62.

³⁸¹ BARTHES, Op. cit., p. 46.

³⁸² BABLET, *Les voies de la création théâtrale*, vol.2, p. 235.

³⁸³ BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*, p.97.

(1988), había previsto que acabaran convertidos en esculturas y exhibidos periódicamente en la Cricoteka o en otros lugares, como así ha sucedido³⁸⁴.

La aparente vestustez y caducidad de los objetos kantorianos no debe conducir a la impresión de que suben al escenario tal como han sido rescatados de la basura. La mayor parte de ellos fueron manipulados o diseñados y construidos según altos criterios de exigencia, cuyo proceso de construcción Kantor siguió estrechamente.

Por ello, sólo algunos podrían caer bajo la denominación de *objet trouvé* y, en el caso de las máquinas, fueron montadas según dibujos muy precisos del artista en cuanto a sus formas, dimensiones, proporciones y materiales, debido a la función que debían cumplir en escena.

Como signos del lenguaje escénico, los objetos y los ingenios mecánicos guardaban relaciones jerárquicas igualitarias con los actores y debían ser, en el caso de las máquinas, “como personajes vivientes, gracias a la variación del ritmo, del movimiento de la máquina y la música. No es el hombre que empuja el que está vivo, sino la máquina³⁸⁵”.

Es posible ordenar los objetos kantorianos según distintos criterios, generalmente insuficientes, pues toda clasificación implica límites, fronteras, definiciones que los objetos kantorianos desafían constantemente.

Brunella Eruli³⁸⁶, quien asistió a los ensayos y representaciones de *Wielopole*, *Wielopole* en Florencia, se refiere a los que aparecían en ese espectáculo y los clasificó en “objetos trampa” y “objetos-prótesis”. Los primeros tienen relación con los trucos circenses: “la puerta que se desplaza hacia el personaje, la mesa que oscila, el armario que sirve de puerta de entrada a la familia o que puede abrirse por los dos lados”, así

³⁸⁴ El tamaño exiguo de los tres locales que ocupaba -la galería Krzystofory, el centro de documentación de la calle Szczenpanska y la última vivienda y estudio de Kantor en la calle Sienna, no permite, por el momento, que puedan ser contemplados en su totalidad, dado que aún no existe un espacio de exposición adecuado. Por ello, en esta investigación se ha recurrido, además de las fotografías de sus espectáculos, al catálogo de objetos que ya hemos mencionado, el cual sigue un criterio cronológico, acorde con los sucesivos espectáculos en los que estos objetos tomaron parte. Casi todos son los originales si bien algunos se han reconstruido en base a los dibujos del artista y las numerosas fotografías existentes. Actualmente se ha destinado a albergar el archivo y todo el material disperso de lo que será la nueva Cricoteka el edificio de una antigua usina situada en el barrio de Podgorze, a orillas del Vístula. Aún está en proceso de adaptación y construcción de nuevos espacios, cuya inauguración está prevista para el 2016. Los objetos escénicos están en diversos depósitos de la ciudad y solamente pueden verse acompañando la exhibición de los films de los espectáculos o en ocasión de alguna exposición puntual.

³⁸⁵ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 153.

³⁸⁶ ERULI: *Analyse de deux "Tableaux": "L'Autel de Veit Stoss" et "Le Grand Emballage" de la fin du XXe. siècle*, en BABLET: Op. cit., vol. 2, pp. 247-249.

como la transformación de la máquina de fotos en ametralladora. Son inestables y ambiguos, circunstancia que favorece la circulación de funciones y significaciones. Se trata de objetos elementales, hechos de tablas viejas y groseramente pulidas, sin pretensiones estéticas de ninguna clase, sin marcas temporales sino anclados a un estado aproximado a la materia pura. En cuanto a los “objetos-prótesis”, forman parte de los actores-personajes, que “no saben existir sin ellos: son su razón de ser”, los signos de su identidad: los soldados con su fusil, los miembros de la familia con sus bienes: las maletas, la mesa, el mantel.

Chantal Meyer-Plantoureaux³⁸⁷, por su parte, los organizó en torno a las ideas de *objet trouvé*, arrancado a la vida; “objeto pobre”, de la “realidad de bajo rango”, como las mesas, las sillas de la vida cotidiana y, coincidiendo con Eruli, “objetos-prótesis”, ligados a un actor, a los que Kantor denomina “BIO-OBJETOS”³⁸⁸. Por último, se refiere a los “objetos cita”, como los bancos de *La clase muerta*, que cambian su concepción y función en *No volveré jamás*, espectáculo que recoge los “objetos-prótesis” de la primera, de *Wielopole, Wielopole* y de la siguiente, *¡Que revienten los artistas!*

En esta investigación se propondrá una clasificación general de los objetos en dos grandes grupos: los objetos contruidos y “trouvés”, y los objetos antropomorfos. Al primer grupo pertenecen todos aquellos entendidos culturalmente como objetos o cosas y al segundo, los maniqués, los cuerpos de los actores y del propio director.

Esta es la única distinción relativamente clara que se pudo concretar con relación al tema que nos interesa, en la conciencia de que los límites entre los subgrupos integrados en ellos son borrosos debido a los solapamientos, las migraciones, las transformaciones y los cambios de significación que sufren los objetos -sea cual fuera su naturaleza- de un espectáculo a otro y, a veces, en el mismo espectáculo, como ocurre con la Prostituta de Cabaret que se transforma en Ángel de la Muerte (*¡Que revienten los artistas!*) o el Doctor Klein, que deviene Jehová (*Hoy es mi aniversario*).

Habría que subrayar que el valor sígnico de los objetos equivale al de los personajes, lo que justificaría la clasificación general y el uso de mayúsculas para referirse a ellos

³⁸⁷ MEYER-PLANTUREUX, Chantal: *Les objets de Kantor*, en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, pp. 239-250.

³⁸⁸ KANTOR: *Lecons de Milan*, p. 55.

cuando formen parte de un espectáculo. Por otra parte, Kantor les otorgaba este tratamiento en sus escritos teóricos.

El primer grupo contiene subdivisiones: en primer lugar, los objetos iconográficos; es decir, los que tienen su origen en la imaginación y en la memoria materializados en una imagen dibujada, pintada, una pintura con un objeto ensamblado, o hechos visibles a través de la descripción literaria que registran los cuadernos de notas y las partituras de los espectáculos. El criterio en el que se apoya esta primera subdivisión de los objetos en iconográficos (o imaginarios), que podría parecer un tanto arbitraria, halla su justificación en las reflexiones que el artista anota en la partitura de su espectáculo póstumo:

Nuestra arma es la imaginación. Se trata, para mí, de saber si se verifica esto. Puede ser aceptado ya que hay un cuadro que es obra de la imaginación. Hay memoria de la infancia, ya que hay mesa familiar (...), yo escribí todo eso; ahora hay que actuarlo³⁸⁹.

El segundo subgrupo es el de los objetos autónomos, en el cual se hallan la mayoría de los que pueblan el escenario, como los arquitectónicos (puertas, ventanas) o los de mobiliario casero de uso común. Otros objetos, asociados a su actividad como pintor, son los marcos de cuadros que usó en su último espectáculo y cuya carga significativa trasciende su valor funcional como objeto.

También entran en esta clasificación, como subgrupos, los instrumentos musicales que aparecen en escena y la propia música, que recibió un tratamiento comparable al del texto literario.

Kantor hizo construir una gran variedad de máquinas para sus espectáculos, en su calidad de objetos cuyo movimiento -característica de los seres vivos- los coloca en un plano de ambigüedad que condice con la concepción kantoriana de una frontera porosa entre lo vivo y lo muerto. Se trata de objetos irónicos, cuyo cometido, lejos de rendir alguna clase de culto a la tecnología, sirven sólo para molestar, interferir o destruir a los personajes escénicos. Y, sin embargo, el artista no negaba el vínculo que existía entre la tecnología y la vida humana; de aquí que algunas máquinas y los “bio-objetos” estén estrechamente asociadas al cuerpo humano, como los primeros embalajes .

³⁸⁹ VIDO-RZEWUSKA, M. Therèse: *Le dernier mois de répétitions* en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 2., p. 153.

Cada una de estas aproximaciones entre cuerpo y objetos lleva al segundo subgrupo, el de los objetos antropomorfos.

No es posible referirse al cuerpo en el teatro de Kantor sin adentrarse en la significación del doble y de la gemelitud en la cultura occidental. Los personajes kantorianos están doblados por maniqués desde su concepción del Teatro de la muerte, que lo llevó a reflexionar de forma crítica acerca de su papel teatral para Von Kleist y, sobre todo, para Gordon Craig.

Los maniqués, para el artista polaco, no sustituían al actor, sino que eran “un ÓRGANO COMPLEMENTARIO” del que este era su “propietario”. Como dobles, eran una especie de “CONCIENCIA superior, lograda luego de la consumación de su propia vida³⁹⁰ y por ello debían transformarse en “modelo” para el actor vivo³⁹¹.

Desde los inicios de la compañía del Teatro Cricot 2 formaron parte de ella los hermanos gemelos Waclaw y Leslaw Janicki, “objets trouvés” que corporizaron los juegos del doble y de la identidad en la escena.

Finalmente, el cuerpo del director, presente en el escenario, doblado por un actor o por un maniquí, merecen una reflexión al tratarse de la identidad de un artista, cuya doble actividad, llevada paralelamente, sin atención a preeminencias, dan cuenta de una subjetividad sumamente compleja y en un todo coherente con su realizaciones escénicas.

El denominador común de los dos primeros grupos es su estatuto de “objetos pobres”, ya sean productos imaginarios, mnémicos o provenientes del mundo exterior. En cuanto al grupo de la máquinas, se trata de construcciones imaginarias a partir de objetos exteriores y autónomos, como sillas, camas, instrumentos musicales, etc.

El grupo de los “bio-objetos” está relacionados con todos los demás, ya sea como objetos o como cuerpos.

Se podría decir que el sistema de los signos escénicos kantorianos se asemeja a una red de múltiples relaciones, tanto significantes como significativas, ya que además, guardarían lazos con los tres ejes que rigieron su vida creativa: la pintura, la escultura y el concepto de repetición. Forman parte de la memoria y la imaginación del artista

³⁹⁰ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p.245.

³⁹¹ KANTOR: Op. cit., p. 247.

materializadas en el ícono y en los objetos; “objetos pobres”, estatuto al que pertenecen las máquinas, que siempre parecen estar a punto de desarmarse en el escenario y cuyo aspecto obsoleto y trajinado merece tal calificativo.

A consecuencia de esta multiplicidad de imbricaciones, una dificultad añadida consiste en que no todos se dejan ordenar sumisamente en sus categorías, por lo que hay casos en que la ambigüedad los coloca en una situación de difícil pertenencia. Esto ocurre con la Cámara Fotográfica-metrallera de *Wielopole-Wielopole*. Aparece solo como aparato fotográfico de fuelle en *La clase muerta*, la cual formaría parte del segundo apartado, el de los objetos autónomos.

Pero en la siguiente puesta la máquina descubre una significación oculta tras la inocencia de la imagen fotográfica que registra. Al fijar al sujeto retratado en una imagen, lo congela fuera del tiempo, lo sitúa del lado de la muerte. Y así aparece en *Wielopole-Wielopole*, bajo la doble acepción de máquina de retratar/máquina de matar. Del mismo modo, el Fotógrafo-alumno de *La clase muerta*, se habrá transformado en Fotógrafo-muerte en la siguiente puesta.

Esta metamorfosis colocaría a la Cámara Fotográfica-metrallera, como objeto doble, en la misma situación, aparentemente, que la Bañera de *La gallina acuática*, convertida en Barca de Caronte en *No volveré jamás*. Sin embargo, lo que se dobla en el caso la Bañera es su función (bañera y barca), al contener/transportar cuerpos humanos en el eje de la vida y de la muerte. Pero en la Cámara Fotográfica-metrallera existe, además de la doble función (retratar y fusilar), una variación en la forma del objeto, que pasa de ser la cámara manual que colgaba del cuello del Alumno-fotógrafo, a un aparato profesional, apoyado en un trípode con ruedas de cuyo objetivo sale el cañón del arma. Así, en el sistema-red propuesto coexiste una dosis de oscilación y ambigüedad que es la propia de la obra del dramaturgo polaco, lo que inaugura un grupo especial, el de los objetos dobles y al que estarán ligados también los que pertenecen a ambos grupos de la clasificación general.

2.1. Objetos iconográficos

Cuando se trata de teatro, o pintura o dibujo, o un libro, todo ocurre de manera extraña y no puedo hacer nada por evitarlo. ¡No se puede decir “el teatro acaba aquí y la pintura comienza aquí! Para mí, es todo lo mismo. Tadeusz Kantor.

Dentro de este apartado coexisten objetos muy variados, en tanto aparecen como imágenes u objetos ensamblados a sus pinturas, como es el caso de los Paraguas y los Embalajes, o los monumentos escultóricos, como la Barricadas construidas con los Pupitres de escuela en *No volveré jamás*, el Altar de Viet Stoss en *¡Que revienten los artistas!*. o las imágenes mnésicas, como el Velocípedo de su infancia.

Respecto del eje de la repetición, muchos de ellos migran de un espectáculo a otro, si bien no suelen ser siempre los mismos objetos sino otros, construidos con ligeras variaciones en cuanto a su tamaño y sus proporciones, inapreciables a simple vista, como ocurre con el Armario en las puestas de *Wielopole, Wielopole*.

En la de 1980 sus medidas son 196x174x113 cm y dos años después se verificará en el nuevo Armario una variación, imperceptible pero real: 193x175x115 cm³⁹². En 1985, en Florencia, lo hará reconstruir de madera con estructura de hierro, y dejará el fondo abierto para que puedan entrar por allí los Soldados³⁹³ a la Habitación familiar.

También a la repetición corresponde la imagen mnésica que da origen a muchos de los objetos; en especial, el Velocípedo de *¡Que revienten los artistas!*, primer elemento autobiográfico que Kantor traspone a la escena. Lo había destinado, en un primer intento, a *Wielopole, Wielopole* y, entre los dibujos preparatorios, el titulado *Mi velocípedo rápido y orgulloso*, el artista escribió: “Yo busco en vano entender su mecanismo secreto para emprender mi viaje de vuelta”. La expresión “en vano” denota la lucha (y la derrota, en primera instancia) que se libraba en su memoria a fin de recuperar ese “mecanismo secreto” que parecía tener la llave de su construcción, realizada desde dentro, no desde su forma exterior.

Cuando finalmente consiguió reconstruirlo para *¡Que revienten los artistas!*, lo reprodujo fielmente, sin manipulaciones que lo desvirtuaran, según el que le trajera su abuelo de Viena cuando cumplió seis años.

En una carta de 1990³⁹⁴ Kantor aseguraba que, a pesar de que no pudo recordar el mecanismo original, todo era exacto, salvo la pieza que unía el asiento a las ruedas. Incluso llegó a imaginar una secuencia teatral en torno a ese hueco en la memoria. La

³⁹² KANTOR: Szafa (Armario). 1980. *Wielopole, Wielopole*. Catálogo Cricoteka, p.95. Ver Anexo.

³⁹³ CHROBAK (y otros): Kantor. *Wielopole-Wielopole. Dossier*. 2006. Gremese Editore. Firenze, p. 46.

³⁹⁴ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol 2, p. 244.

importancia que tenía para él la reconstrucción rigurosa se debía a que el Velocípedo formaba parte de una “vida individual, la mía”. Este mismo criterio rigió, con más razón, para el Maniquí que lo encarnaba en *No volveré jamás* y en el personaje de su Autorretrato de *Hoy es mi cumpleaños*.

La Habitación familiar constituye el objeto iconográfico y mnémico que contiene a todos los demás y que se materializa en la escena. La pintura de juventud a la que se hizo referencia en el capítulo anterior, en la que aparecían algunos de los elementos que se repetirán en sus puestas -el Armario, la Ventana, la Mesa, las Sillas-, con una figura femenina sentada de espaldas constituye una imagen cotidiana, lo que Walter Benjamin consideró “un modo de existencia del siglo XIX” y la casa, un “estuche para el hombre”³⁹⁵.

Kantor la reconstruirá en *Wielople, Wielopole*: será la Habitación de su infancia y en *Hoy es mi aniversario*, el “Pobre Cuarto de la Imaginación” ,la suya propia de artista, porque toda su historia está contenida entre esas paredes evocadas o presentes³⁹⁶. Con la particularidad que en escena hay una doble habitación: la del artista y la que encierra el marco central, la Habitación de la infancia.

Kantor sostenía que su casa era el arte³⁹⁷ y por ello debía reconstruirlas como si fuera a vivir en ellas en la realidad, con todos los enseres necesarios. La Habitación representaba para él el “INTERIOR destruido de nuestro / propio ‘infernum’,/ la vida interior / del ser humano”³⁹⁸.

Jean Baudrillard sostiene que los seres y los objetos están unidos en una relación de complicidad afectiva que se configura en una “presencia”, la cual permanece en el recuerdo como la imagen de “una configuración simbólica llamada morada”³⁹⁹.

La morada interior del artista polaco se dibuja en la memoria con todos sus objetos, y pasa a formar parte de la realidad como cuadro y como habitación. Son elementos contiguos, ya que ambos son un “DEPÓSITO/de objetos que pertenecen/ a un lugar

³⁹⁵ BENJAMIN, Walter: *Paris capitale du XIXème. siècle . Le livre des passages*. 2002. Les Éditions du Cerf, p. 239.

³⁹⁶ “Mi habitación en la escena./ Realmente. ¡Acordémoslo!/ Decidí mudarme a la escena, de tener un lecho/ una mesa/ sillas y, por supuesto, cuadros, Los míos”. KANTOR: *Carnet de notes*. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 157.

³⁹⁷ “ Mi casa, era y/ es siempre mi obra./ El cuadro, el espectáculo, el teatro, la escena”. KANTOR en BABLET: Op. cit, p. 159.

³⁹⁸ KANTOR: *Íbid.*, p. 129.

³⁹⁹ BAUDRILLARD: *El sistema de los objetos*, p. 13.

definido”. En la escena, el artista “simula” y “construye” la “Habitación de la Infancia” de *Wielopole, Wielopole* y el “Pobre Cuarto de la Imaginación” de *Hoy es mi aniversario*. En este espectáculo, los tres cuadros en sus caballetes refuerzan la realidad de la escena al constituirse en una “ilusión de segundo/grado”, frente a la cual la Habitación, que podría ser “acusada” de ser ilusoria, se hace “Realidad” y con ella, todo lo que encierra⁴⁰⁰.

En ambos objetos espaciales hay elementos comunes; arquitectónicos unos, y otros de uso cotidiano. Puertas y ventanas aparecen en todos los espectáculos de Kantor a partir de *La clase muerta*.

A través de una ventana contempló, en el verano de 1971 o 1972, el aula vacía de una escuela rural y esta visión lo retrotrajo a un recuerdo de su infancia más lejana, un recuerdo enterrado en su memoria en una etapa en que se cuestionaba la visualidad. Descubrió entonces la potencia del recuerdo, “CAPAZ/ DE DESTUIR Y DE CREAR/ QUE ES EL PRINCIPIO DE LA CREACIÓN”, que está en la génesis del arte⁴⁰¹.

La ventana cobró entonces significaciones inquietantes al despertar el sentimiento de lo que estaba más allá de lo cotidiano familiar y de la visibilidad como condición para el acto de percibir. Mirar por la ventana podría llevar, entonces, a lo desconocido y a lo enterrado en el subconsciente, pero también a la muerte.

Kantor descubrió en ella un hueco, algo que ya no era visible para los ojos del cuerpo, sino una imagen inscrita en el subconsciente que aparecía, convocada por otra, en la memoria y que debía hacerse evidente otra vez, como forma, en la escena. La posición de *voyeur* que adoptara frente a la ventana de la escuela abandonada no constituía un fin en sí mismo, sino un estímulo que lo llevó a traspasar el umbral de lo meramente visible en esa etapa de su creación.

Kantor miraba por la ventana desde fuera, pero dentro aparecían las imágenes de su recuerdo: “DE NUEVO ERA UN NIÑO. ESTABA SENTADO EN UNA POBRE ESCUELA DE PUEBLO, EN UN PUPITRE CON MUESCAS DE NAVAJA, Y CON

⁴⁰⁰ BAUDRILLARD: *El sistema de los objetos*, p. 164.

⁴⁰¹ KANTOR. *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 142.

LOS DEDOS/ MANCHADOS DE TIENA HUMEDECÍA CON SALIVA LAS HOJAS DEL ABECEDARIO”⁴⁰².

Miraba por la ventana de la vieja escuela con la conciencia de la transgresión, de estar espiando un espacio que no le pertenecía y era precisamente eso, el hecho de serle ajeno y extraño, lo que movilizaba su memoria. Hacerlo “a hurtadillas” suponía, además, un precio muy alto que pagar pues la ventana, según el artista, era un objeto extraordinario que “ INFUNDE MIEDO Y DESPIERTA EL/ SENTIMIENTO DE ALGO QUE ESTÁ ‘FUERA DE’”, de algo que está relacionado con lo desconocido y con la muerte⁴⁰³.

La muerte está asociada a la desaparición, a la pérdida de visibilidad y a la angustia de la ausencia fue explicado casi cinematográficamente por Freud en el juego del *fort-da*. El recuerdo convocado no era solamente el de su época de escolar, sino uno muy anterior, cuando era muy pequeño y seguía a través de una ventana la silueta de su madre que salía de la casa y temía no verla nunca más⁴⁰⁴. En el escenario de *La clase muerta*, recuperaba aquella ventana de la infancia perdida y la madre perdida, situadas ambas en el confín del “más allá”.

Walter Benjamin se refiere a dos relatos protagonizados espacialmente en torno a una ventana que induce actitudes opuestas en los personajes implicados.

El primero es de E.T.A. Hoffmann, *El primo en la ventana de la esquina*, en el cual el personaje contempla a la multitud que circula por la calle desde un piso alto y, lejos de sentirse instigado a salir para unirse a ella, como ocurrirá con el personaje del bar de *Crepúsculo nocturno* de Edgar Allan Poe, la estudia desde dentro con unos anteojos de teatro.

La actitud de Kantor es doble y contraria: por una parte, contempla, como observador omnisciente, a una “multitud” (de alumnos) que no está allí sino que permanece en otra dimensión, ya pasada, convocando así dos tiempos paralelos y superpuestos. Por la otra, la presencia invisible de esa “multitud” infantil lo convierte de observador en protagonista; lo arrastra al aula de su infancia con sus condiscípulos y recupera ese

⁴⁰²KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos* p. 141.

⁴⁰³KANTOR: Op. cit., p. 146.

⁴⁰⁴“En la habitación de mi infancia que ya no volverá más había una ventana. De allí se veía a lo lejos un palacete rosa; cuando mi madre salía y desaparecía detrás pensaba que no volvería nunca”. KANTOR: CHROBAK: *Kantor. Wielopole-Wielopole. Dossier*, p. 43.

recuerdo anterior: la ventana de su primera infancia convertida en metáfora de la creación no desde la realidad visible sino desde la materialización del recuerdo y el retorno de la muerte.

Se podría decir que *La clase muerta* es la materialización de una experiencia psíquica que disparó su imaginación y sobre esa base irá construyendo, a través de los años y de los espectáculos, el mundo interior y exterior que transcurre dentro y más allá de la ventana, en el espacio del cuadro y de la escena.

En la reconstrucción de la habitación de *El retorno de Ulises* (1944.) , realizada para el Museo de la Cricoteka entre 1984 y 1985⁴⁰⁵, hay una ventana enfrentada a la sala, donde están también la Rueda de Carro, el Banco y el Tubo del Cañón.

Sin embargo, no será hasta 1975, cuando la Ventana aparezca en *La clase muerta*, caracterizando a uno de los personajes, la Mujer de la ventana⁴⁰⁶, componiendo con ella un “bio-objeto”.

La diferencia entre ambas ventanas, separadas por una distancia de tres décadas, reside en que, en *El retorno de Ulises*, aún no era un signo teatral, como los otros objetos de esa puesta y como la de *La clase muerta*, sino parte del espacio de la habitación real. Eventualmente, podría haber existido, dependiendo del lugar dónde se realizara la representación.

La Ventana de *Wielopole, Wielopole*⁴⁰⁷ no está asignada a un actor sino montada sobre una tabla de madera y sostenida por un fino armazón de metal. En *Que revienten los artistas* no aparece ninguna ventana sino un Espejo de tocador, apoyado en un soporte de metal, como tampoco en la última, *Hoy es mi aniversario*, donde el protagonismo corresponde a los tres Marcos de cuadro dentro de los cuales “viven” el Autorretrato, la Infanta de Velázquez y la Familia.

La “desaparición” de la ventana de los dos últimos espectáculos podría no ser tal si se considera que esta, como el Espejo y los Marcos que encierran las obras de arte son artefactos sujetos a la mirada. La significación varía según las funciones que esta cumple en las distintas puestas: elemento arquitectónico parateatral en *El retorno de Ulises*, identificador de la Mujer de la Ventana en *La clase muerta*. En *Wielopole*,

⁴⁰⁵ Pokoj Odysa (Habitación de Odiseo). Reconstrucción de 1984-85. *El retorno de Ulises* (1975). Catálogo Cricoteka, p. 41. Ver Anexo.

⁴⁰⁶ Okno. (Ventana). *La clase muerta* (1975). :Op. cit., p. 62. Ver Anexo.

⁴⁰⁷ Okno. (Ventana). *Wielopole, Wielopole* (1980): Íbid., p. 96. Ver Anexo.

Wielopole, la establece como parte de la Habitación de la Infancia; ya desprendida de la arquitectura y del personaje, subraya su necesidad a fin de la reconstrucción real de esta, al tiempo que preserva su autonomía como objeto.

El Espejo, un espejo de mesa, sustituye a la Ventana como elemento profesional de la tribu de Saltimbanquis que invade la Habitación de la Infancia en *¡Que revienten los artistas!*. La mirada no se dirige esta vez al exterior, sino que conecta con el propio “infernium” del sujeto.

Finalmente, en *Hoy es mi aniversario*, la ventana metamorfoseada en Marco, ya no se referirá al mundo exterior ni al interior -psicológico, vital- sino que encierra una obra de arte que los integra y en la cual la mirada trasciende siempre lo visible. El objeto que fue primero imagen, vuelve a la imagen subrayando su pertenencia a la realidad, a la realidad otra del arte.

La Puerta, será otro elemento relevante en el teatro kantoriano desde una fecha anterior (1973) a sus cuatro grandes obras. En su descripción del “Pobre Cuarto de la Imaginación”, Kantor subraya su valor intrínseco: “puertas (importante)”⁴⁰⁸.

En el primer acto de *Hoy es mi aniversario*, el artista escribe: “La puerta/ se entreabre hacia el fondo,/ la puerta del marco en la penumbra,/ la única en la escena/ por donde entran los/ MUERTOS...”⁴⁰⁹.

Figura en esta obra bajo la forma de marco de una pintura que, en tanto límite, funciona como elemento arquitectónico, a la vez que determina el espacio pictórico. Una *gouache*, *Hombre con puerta* (1972)⁴¹⁰, muestra un personaje descalzo que traspasa el marco de una puerta de madera provista de una gran cerradura que se recorta sobre el fondo negro. Al año siguiente, aparecerá este elemento en la puesta en escena de *Las hermosas y los espantajos* de Witkiewicz, por primera vez.

Las relaciones entre el Marco, la Ventana y la Puerta son metonímicas, de contigüidad lógica respecto de las significaciones y las funciones que cumplen en la obra de Kantor. Ambas cierran o encierran y tienen relaciones con la doble idea de encerrar/ enterrar; con la prisión y con la muerte.

⁴⁰⁸ KANTOR en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p, 158.

⁴⁰⁹ KANTOR: Op. cit., p. 172.

⁴¹⁰ KANTOR: *Uomo con porta* (Hombre con puerta). *La mia opera, il mio viaggio*, p. 182. Ver Anexo.

En el imaginario del dramaturgo, la condición de los artistas se asimilaba a la del prisionero -Meyerhold, Viet Stoss-, cautivos de su obra y, al mismo tiempo, sin defensa respecto de la sociedad; seres cuya alteridad era de la misma categoría que la de los muertos, por su radical extrañeza.

La Puerta, como la Ventana separan el pasado del presente, el espacio íntimo del mundo exterior, casi siempre amenazante; el espacio de la vida del espacio de la muerte.

Por la Puerta pueden penetrar seres indefensos como los pobres Actores de feria de *¡Que revienten los artistas!* o sus Verdugos; los Soldados de la Primera Guerra Mundial de *Wielopole, Wielopole* y los policías de la NKVD en *Hoy es mi aniversario* o bien, en *No volveré jamás*, los retornados del más allá: “En mi Pobre Cuarto bien conocido/ donde se reúnen los personajes de/ “Balladyna”, los actores vivientes/ la puerta se abre bruscamente y entran/ los Muertos”. Pero cuando la puerta se cierra, “el mundo exterior/ cesa de existir”⁴¹¹.

Todo golpe en la puerta suele ser “de mal augurio”⁴¹². Así, en *Wielopole, Wielopole* penetra en la Habitación Familiar la realidad de la Primera Guerra Mundial, que trae la desgracia a la familia: “detrás de la puerta/ se ha desencadenado la tempestad y el infierno humano (...) Los acontecimientos importantes se acercan inexorablemente,/ basta con abrir la puerta”⁴¹³.

En este espectáculo hay dos: la Puerta de Adas⁴¹⁴, montada en un marco de metal y sostenida en una plataforma rodante y la doble Puerta deslizante⁴¹⁵, situada en el fondo del escenario, que comunica con la Antecámara, por la que aparecen y desaparecen el resto de los personajes que vienen del exterior. Por la Puerta deslizante vuelve de su confinamiento en Siberia el Tío Stas cada vez que en la familia ocurre algo trascendente; por ella se marcha al frente y regresa el Padre y entran los Soldados que violarán a la Madre Helga.

⁴¹¹ KANTOR: *Carnet de notas en BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p, 131.

⁴¹² KANTOR: Op. cit. , p, 129.

⁴¹³ KANTOR: *El lugar teatral en Teatro de la Muerte y otros ensayos*, p. 211.

⁴¹⁴ Drzwi Adasia (Puerta de Adas). *Wielopole, Wielopole* (1980). Catálogo Cricoteka, p.93. Ver Anexo.

⁴¹⁵ Drzwi (Puerta). *Wielopole, Wielopole* (1980). Op. cit., p. 109. Ver Anexo.

La Puerta de Adás, quien nunca regresó del frente, fue sólo puerta de salida del mundo familiar al vacío de la muerte. Juan Eduardo Cirlot establece una distinción entre “la puerta”, en singular, y “las puertas”, en plural. “La puerta” es un símbolo femenino, desde la perspectiva psicoanalítica, que evoca el hueco, lo que permite el paso. Al salir por esa puerta, Adas penetró en el hueco de la muerte, volvió al seno de la Madre Tierra y al metaforizar un pasaje que es, por excelencia, una experiencia individual e irrepetible, lleva su nombre y ningún otro personaje la utilizará en sus entradas y salidas. Tanto el Padre como el Tío Stas, parten y vuelven, pero de Adas sólo volverán los pocos objetos que poseía.

“Las puertas”, en cambio, aluden al tránsito hacia el espacio social e inscritas en la idea de “casa” pero, sobre todo, a la de “patria” y de “mundo”⁴¹⁶. La doble Puerta deslizante separa la habitación familiar del mundo exterior en guerra en el cual, desde la perspectiva de Kantor, no cabe una idea positiva de patria, sólo de muerte y destrucción las cuales, asociadas a la experiencia histórica polaca del siglo XIX, podrían considerarse términos sinónimos. Por ello, el Dueño del Bar de *No volveré jamás* se encargará de operarla, “con solemnidad/ como una piedra tumbal”⁴¹⁷, para que entren y salgan los vivos y los muertos.

En *Wielopole, Wielopole*, la Puerta deslizante separa la Antecámara de la Habitación familiar. La Antecámara es un espacio intermedio entre ésta y el exterior amenazante, pero también un espacio de transgresión, aspecto del que ya nos hemos ocupado anteriormente, al que Kantor define como el lugar “detrás de la puerta”, donde se esconde “el interior inconmensurable de la imaginación”⁴¹⁸.

Desde el punto de vista espacial y de la significación que tendrá para el dramaturgo, la Antecámara puede ser considerada como un armario, otro de los objetos que poblaban la Habitación de la Infancia” el cual había desempeñado “una función importante”, como “catalizador/ de muchos asuntos humanos”. Por otra parte, en su relación con el actor, la “ridícula estrechez del espacio/ en el interior del armario/ privaba fácilmente

⁴¹⁶. En la antigua Escandinavia los exiliados se llevaban consigo las puertas de su casa. A veces, las lanzaban al mar y allí donde encallaban edificaban la nueva. CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, p. 376.

⁴¹⁷ KANTOR: *Guía del espectáculo* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2., p. 94.

⁴¹⁸ KANTOR: *El lugar teatral* en *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 211.

/al actor/ de su dignidad,/de su prestigio personal de su voluntad”⁴¹⁹, transformándolo casi en lo que ellos guardaban: en una vestimenta, en un objeto.

Como afirmación de esta idea, en Baden Baden realiza en un espectáculo titulado *El Armario* (1966), que continuaba la exploración de este objeto iniciada cinco años antes con la puesta en escena de *En la pequeña finca* (Witkiewicz), en la cual aparece un armario “viejo y podrido”⁴²⁰, un mueble elemental y rústicamente construido, cuyas tablas, al no encastrar perfectamente entre si dejaban huecos⁴²¹.

Algo más de una década después, en *Las hermosas y los espantajos* -también sobre un texto de Witkiewicz- realiza una estructura de metal, a modo de Guardarropas Teatral, que podría considerarse como una clase de armario. De sus barras horizontales cuelgan perchas con grandes sacos marcados con números y las palabras “Sztania” (Guardarropas) y “Cricot Théâtre Kraków”⁴²².

El mueble ropero de *Wielopole, Wielopole*,⁴²³ tiene un estilo más elaborado, con la parte superior de las puertas de forma curva, aunque estas no acaban de encajar en los ángulos superiores y también dejan huecos, así como los hay entre las tablas. Se había dicho más arriba que existen dos versiones del mismo, que corresponden a los espectáculos realizados en Cracovia y en Florencia, con ligeras diferencias de tamaño. En *La clase muerta* aparece un austero paralelepípedo de madera montado sobre ruedas que se asemeja a una caja de embalar, hecho de tablas rústicas. Sin embargo no se trata de un ropero sino del Retrete⁴²⁴, que forma parte del mobiliario escolar, aunque por su forma y su construcción podría asemejarse a un armario, ya que nada indica su función.

Lo que comparten el Armario y el Retrete es el significado de intimidad que encierran sus tablas, su relación con los “asuntos humanos” y los secretos. Intimidad,

⁴¹⁹ KANTOR: *El teatro informal en El Teatro de la Muerte*, pp. 183-184.

⁴²⁰ KANTOR: Partitura de *En la pequeña finca* en op. cit., p. 47.

⁴²¹ Szafa-interior imaginacji.(Puerta. Interior imaginario). Reconstrucción de 1981. *En la pequeña finca* (1961), Catálogo Cricoteka, p. 45. Ver Anexo.

⁴²² Sztania (Guardarropas). *Las hermosas y los espantajos* (1973). Catálogo Cricoteka, p. 52. Ver Anexo.

⁴²³ Szafa. (Armario). *Wielopole, Wielopole* (1980). Catálogo Cricoteka, p. 95. Ver Anexo.

⁴²⁴ Klozet (Retrete). *La clase muerta* (1975). Catálogo Cricoteka, p. 63. Ver Anexo.

transgresión, secreto, degradación, son las notas de que participan la antecámara, el armario y el retrete, “donde se descubrió el sabor de la libertad”⁴²⁵.

El Armario y, por extensión, el Guardarropas Teatral, deben contextualizarse en un momento teórico del artista en que cuestionaba la validez del concepto “lugar artístico”, en la década de los sesenta, y perfilaba su concepción de “teatro autónomo”, camino que iniciara con el *happening*.

Kantor ponía en duda de que existieran espacios reservados para los objetos artísticos, como los museos y las propias salas teatrales, a las que calificaba de “reservas esterilizadas de la realidad”⁴²⁶. Su reflexión se extendía de los objetos al papel del actor y de la recepción, intentando desautomatizarlos por medios físicos, como la disposición de la sala, la situación del escenario y el espacio que los actores podían ocupar en él.

El Guardarropas trataba de minar “el falso prestigio de la clase artística”, privándola del escenario donde el actor “alcanza la gloria y la fama”⁴²⁷ y por ello Kantor los situará en “el lugar (...) de más ínfimo rango” del teatro, donde se deja “una parte íntima de nosotros mismos”. Y haciendo uso de la habitual metonimia, reflexiona que, durante el espectáculo, “una “parte” del espectador cuelga/ mezclada de cualquier forma con otros desconocidos,/ marcados con números,/ inertes,/ despojados de su personalidad,/ deshonrados...”⁴²⁸.

El Guardarropas será el lugar del actor -no el escenario-, degradado a saltimbanqui, a atracción de feria, en tanto “los reduce a su categoría,/ los deforma,/ esteriliza,/ destiñe,/ los rompe brutalmente,/ los comenta falsamente...”⁴²⁹.

Otros objetos que encarnan multitud de vivencias son los Pupitres⁴³⁰ de la escuela: “En el último y más olvidado rincón de nuestra/ memoria, en algún / pequeño rincón –hay una fila de humildes/ PUPITRES de madera...”, los pupitres de *La clase muerta*, que aparecen, no en una “CLASE-LUGAR REAL, sino en un vacío negro; delante de él se

⁴²⁵ KANTOR: *El gran embalaje de finales del siglo XX*, Catálogo, Festival Internacional de Santander. 1984, p. 4.

⁴²⁶ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 110.

⁴²⁷ KANTOR: Op. cit., p. 116.

⁴²⁸ KANTOR: *Íbid.*; p. 118.

⁴²⁹ KANTOR: *Íbid.* p. 119.

⁴³⁰ KANTOR: *Proyecto de Pupitre. La clase muerta*. Dibujo. *La clase muerta* (1975). Catálogo de exposición. Museo de la Universidad de Alicante, p.81. También en 21. II.110. Ver Anexo.

detenían todos los espectadores”⁴³¹; el vacío de la memoria que de pronto se poblaba de objetos y de recuerdos. Kantor los consideraba “bio-objetos”, dada su asociación al cuerpo de los Niños-Maniqués y al de los Viejos que vuelven de la muerte a la escuela de su infancia.

Los Pupitres nacen como dibujos artísticos para cuya realización Kantor recurrirá a dibujos técnicos, con las medidas exactas, a fin de que el carpintero de la Cricoteka los construyera.

Como sucede con los armarios, los materiales usados, tablas desechadas de los derribos, arrancados de la vida real, eran manipulados a fin de convertirlos en objetos escénicos y “maquillados para empobrecerlos”⁴³². Están pintados con una mezcla de pintura gris y marrón, que acentúa su aspecto gastado; una pintura líquida y ligera que dejaba traslucir las vetas y nudos de la madera.

Los Pupitres ocupaban prácticamente toda la escena y eran elementos inmóviles, de los pocos entre los objetos kantorianos, y formaban conjunto de cinco bancos, montados sobre una plataforma. La diferencia de longitud y de altura acentuaban la forma piramidal o la impresión de perspectiva central⁴³³.

Estos objetos escénicos cumplen una doble función, utilitaria y metafórica. Constituyen el mundo común de los escolares; pertenecen a todos, son su lugar de reunión y también su refugio. Allí viven sus primeras experiencias: “sentarse, apoyarse, madurar; todos los estados y sentimientos humanos tenían cabida en ellos: el sufrimiento, el miedo, el amor, los primeros impulsos de la amistad, la coacción, la libertad”. Con su ordenación rigurosa, imponían orden al caos del cuerpo de la infancia como “una especie de placenta de la que nacía algo nuevo e inesperado”⁴³⁴.

En la partitura de *La clase muerta* Kantor los asociaba a la infancia (la escuela) y a la muerte (el catafalco)⁴³⁵. Ambos disparaban la memoria, aunque en el film de Denis Bablet, *El teatro de Tadeusz Kantor* (1990) se acentuaba visualmente el significado

⁴³¹ KANTOR: *El lugar teatral en Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 208.

⁴³² KANTOR: Carta citada por Chantal Meyer en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 239.

⁴³³ Lawki szkolne (Pupitres de la escuela). *La clase muerta* (1975). Catálogo Cricoteka, p. 66. Ver Anexo.

⁴³⁴ KANTOR: *El lugar teatral en Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 209.

⁴³⁵ Kantor comparaba a los “actores-viejitos” que se sientan en los pupitres con “PERSONAJES DE CERA” y, sobre todo, con los “MUERTOS”. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 80.

mortuorio al insistir en su composición piramidal, que puede evocar un túmulo funerario. Por otra parte, uno de los Pupitres, con el maniquí de un niño sentado y una cruz, es el motivo de la escultura de bronce que preside la tumba del artista y de su madre, María Berger, en el cementerio Racowicki, de Cracovia⁴³⁶ y esta elección del artista subraya su asociación a la memoria y a la muerte.

En *No volveré jamás* (1988) los Pupitres vuelven a aparecer nuevamente, cargados por los “fugitivos del año 39” que huían de la doble invasión alemana y soviética : “Los fugitivos llevan con trabajo/PUPITRES DE ESCUELA (...) son los mismos/ los espectros de mis actores ambulantes./ El año 75/ La clase muerta”⁴³⁷.

Los Pupitres que en ese primer espectáculo, ya mítico, remitían a la infancia, en este se refieren a su viaje artístico. No son cinco sino cuatro, del mismo tamaño y más pequeños que en aquella obra. Colocados en orden, ocupaban casi un metro menos de superficie que aquellos a los que cita en este nuevo espectáculo y aparecen por última vez.

Tampoco están fijos a una plataforma como los anteriores sino sueltos, y son transportados o se mueven como los demás objetos escénicos estableciendo la diferencia con los primeros. Denota el paso del tiempo su aspecto estropeado, como si fueran los “restos” de las “antiguas batallas del Cricot”⁴³⁸, durante las cuales se habrían desestructurado y perdido las connotaciones vitales que poseían en *La clase muerta*. Sin la plataforma que les daba orden y sentido, los Pupitres de la infancia ahora penden del azar, expuestos a la intemperie de la vida adulta y de la Historia.

Ahora los Pupitres, abrigo de su infancia, aplastan con su peso y con su ruina a los pobres fugitivos y, como en un último esfuerzo, les sirven de apoyo para dormir y aliviar el cansancio y la angustia de la huida. Se han metamorfoseado en objetos abiertos a otros tiempos y otros espectáculos y, además dar cobijo a los antiguos alumnos de *La clase muerta*, en *No volveré jamás* albergan a los pretendientes de Penélope de *El retorno de Ulises*, y a la propia Penélope, muerta y conducida allí por uno de los Artistas-saltimbanquis.

⁴³⁶ En agosto de 2013 fue imposible, sin un guía, individualizar la tumba de Kantor, ya que el monumento había sido robado y dañado dos veces, por lo que fue retirado y nada señalaba la tumba del artista.

⁴³⁷ KANTOR: *Guía del espectáculo*. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 97.

⁴³⁸ KANTOR: *Guía del espectáculo*, Op. cit., vol. 2, p. 98.

Un objeto de difícil clasificación, por estar compuesto por elementos heterogéneos, como objetos y personajes, es el Altar de Viet Stoss -Wit Stwost en versión polaca- que se construye en la secuencia *La última obra de arte del maestro Veit Stoss: ¡la Barricada!*⁴³⁹ (*¡Que revienten los artistas!*, 1988).

El Altar no proviene de la obra gráfica de Kantor sino de una de las obras maestras de la escultura del tardo gótico germano, finalizado en 1489, que el artista alemán realizó para Santa María de Cracovia. En realidad, el Altar-Barricada de Weit Stoss en el espectáculo de Kantor constituye una forma metonímica de alusión a éste, como paradigma del artista migrante, acosado por los representantes del poder⁴⁴⁰.

Pero el monumento que Kantor levanta en el escenario se dirige a una iconografía más moderna: la barricada de *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix.

La tensión entre el tema sacro del altar de Santa María -representa la Dormición y Ascensión de la Virgen María rodeada de los apóstoles en el cuerpo central y escenas de la vida de Jesús en los laterales-, y el motivo revolucionario de la pintura romántica propicia una relectura a que da pie la manipulación kantoriana.

En ambos subyacen las ideas de sufrimiento, muerte, y redención que traman el imaginario del romanticismo nacionalista polaco puesto en cuestión y ambos están protagonizados por paradigmas humanos. Desde la perspectiva religiosa, el tríptico exalta a Jesús, María y los Apóstoles. En la pintura de Delacroix la tipología es laica y representa a la burguesía y el proletariado que protagonizaron la Revolución Francesa. Su puesta en paralelo, encarnadas en tiempos (sagrado/histórico) y personajes (divinos/humanos) diferentes, crea un vaivén de alusiones que sobrecarga a unos y a otros con significados que no les han sido conferidos en tanto representan modalidades ejemplares de estar en el mundo y que forman parte de esferas juzgadas diferentes: una espiritual y otra social. Además, esta confrontación, al ser niveladora, hace chirriar la

⁴³⁹ KANTOR: *La dernière oeuvre du Maître Veit Stoss: les Barricades!* (La última obra del Maestro Veit Stoss: ¡las Barricadas!). *¡Que revienten los artistas!* (1988). BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 64. Ver Anexo.

⁴⁴⁰ Weit Stoss representaba para Kantor el artista maldito, perseguido, aprisionado y torturado por las autoridades de Nürenberg a causa de un oscuro episodio según el cual el artista había copiado y falsificado el sello y la firma de un contratista de no muy buena fama. Kantor, invitado a realizar un espectáculo en esa ciudad, manifestó que si algo le interesaba de ella en particular eran los clavos con los cuales se había perforado las mejillas al artista, pena a la que se sometía a los falsificadores. Del mismo modo en que había reflexionado sobre el acto de sentarse en tanto expresión humana, el acto de perforar, lo llevaba a hacerlo contra esa crueldad, también humana, cometida contra un artista. KANTOR, en el film de Denis Bablet *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, Paris, CNRS-Audiovisuel/Arcanal/Ministère de la Culture, 1985.

perspectiva establecida -en el arte y en las costumbres- de considerar a las figuras sagradas y a los seres humanos parte de grados de existencia imposibles de ser parangonados, a menos que se establezca de forma clara las diferencias de posición entre unos y otros⁴⁴¹.

Kantor encabalga ambos paradigmas, dignos de admiración y respeto, al menos, y coloca en medio algunos clisés sociales provocadores: un Proxeneta, una Prostituta de Cabaret, una Beata, una Sirvienta, un Jugador de Cartas; elementos degradados con los que, en el tercer acto Veit Stoss comienza a construir su obra maestra, el Altar de Santa María que, en el acto siguiente, se transformará en Altar-Barricada. Estará compuesto con los mismos elementos que, en un gesto transgresor y rebelde, le sirvieron para la construcción sacra. En este espectáculo, Weit Stoss vehiculiza algunas de las ideas fundamentales de la creación de Kantor: la degradación, la heterogeneidad, la impureza, la provocación, la ilegalidad, la búsqueda constante de un muro contra el cual chocar y al que traspasar⁴⁴².

El Altar- Barricada⁴⁴³ es una estructura piramidal cuya base está formada por las Cajas del Teatro Cricot 2 y los Pupitres de la escuela que se despliegan como los laterales de un tríptico. En primer plano, los Potros de tortura en los que perecieron los Artistas de Feria. Sobre las Cajas proliferan seis Cruces de distintos tamaños, la Silla de la Madre en el costado izquierdo y el Fregadero, que corona la estructura. Sobre las Cajas, varios Sacos, y en el lado derecho, el Velocípedo.

La Silla y el Velocípedo, situados en los extremos opuestos de una diagonal, dibujan una línea de movimiento que alude al origen y a la infancia, atravesando la heterogeneidad de objetos que lo componen.

El núcleo formal está constituido por las Cajas donde los Artistas de feria guardan los elementos de su arte, único bien que poseen y la sola defensa con que cuentan. Los Potros donde sufrirán suplicio -como Veit Stoss en la cárcel de Nürenberg-, adyacentes a las Cajas, guardan una relación metonímica que expresa la visión del artista como

⁴⁴¹ En *El entierro del conde Ogaz*, El Greco plantea una clara división espacial entre los asistentes al duelo y las figuras sagradas que pueblan la parte superior de la pintura.

⁴⁴² “Pasé toda mi vida chocando contra un muro. Me dicen: Ahora, usted es libre. Yo respondo: No, eso no me concierne, porque en la creación siempre fui libre (...) Pero estoy hecho de tal manera que debo tener un muro contra el cual golpearme el cráneo. KANTOR en SCARPETTA, Guy: *Kantor au présent. Une longue conversation*. 2000. Actes Sud. Arles, p. 155.

⁴⁴³ KANTOR en SCARPETTA: Op. cit., pp. 141-142.

“víctima” y como “sufriente”, en consonancia con la representación de los últimos episodios de la vida de Jesucristo, la muerte de la Virgen y los rostros consternados de los Apóstoles.

En tanto Altar, guarda relación con la Puerta. Ambos son los elementos más alejados y opuestos entre sí de las iglesias, aunque su relación sea estrecha y refleja, pues la puerta principal de las catedrales se decoraba a la manera de un altar⁴⁴⁴. En tanto Barricada, estos objetos pobres, cuya entronización está representada por el Fregadero que los corona, alcanzan el carácter sagrado (extrañado) de Altar al ser vaciados de sus valores cotidianos de uso y, por ello, también metonímicamente, pueden ser considerados obras de arte, en eterno combate con el utilitarismo. No era ocioso, pues, dar al Fregadero un lugar tan especial en el Altar-Barricada, ya que en la exposición *El Gran Embalaje de finales del Siglo XX*, Kantor explicitaba su valor:

Es un objeto que pertenece al género proveniente de mi idea de “Realidad de Menor Rango./ Sirve para actividades como el happening, es decir/ extraídas y aisladas de la realidad vital,/ la más común y prosaica,/ repetida hasta el infinito y de esta manera despojada/ de la finalidad vital (porque la “Finalidad”- la “finalité”- es este remate de la utilidad que es la contradicción del arte⁴⁴⁵.

La entronización de los “objetos pobres”, objetos que “no se explicaban”⁴⁴⁶ en esta exposición que comenzaba, cronológicamente por la Rueda de *El retorno de Ulises* y, haciendo un recorrido histórico, concluía con los que poblaron la escena de *No volveré jamás* (1988), su último espectáculo hasta esa fecha no incluyó en cambio otros que, como la Silla y la Mesa, formaban parte de la cohorte objetual kantoriana.

Ambas podrían guardar una relación semejante a la del Altar y la Barricada. Objetos de la vida cotidiana más elemental, adquieren valores artísticos en tanto son resemantizados por Tadeusz Kantor en la pintura y en el teatro.

La primera referencia es la ya mencionada pintura de su primera juventud que representaba el salón de la casa, donde la mesa y las sillas, junto con el armario,

⁴⁴⁴ CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, p. 376.

⁴⁴⁵ KANTOR: *El gran Embalaje de finales del siglo XX. La reconstrucción del embalaje del espectáculo de Tadeusz Kantor “No vuelvo nunca más por aquí”*.S.D. Catálogo de la Exposición. Festival Internacional de Santander,p. 5.

⁴⁴⁶ KANTOR: Op.cit., p. 4.

individualizaban la función de ese espacio. En ella, no obstante, su valor era puramente representativo.

Así como al artista le habían interesado los clavos⁴⁴⁷ que perforaron las mejillas de Veit Stoss a causa de la acción de perforar, el asiento concitaba su atención en tanto aludían al acto de sentarse y la significación de “estar sentado”. Kantor afirmaba que en la evolución humana la posición sedente siguió a la conquista de la posición erecta⁴⁴⁸, en una lectura imaginativa de la evolución, ya que no es esta la única especie de mamíferos en adoptarla, sin necesidad de haber pasado previamente por la erecta.

En 1965 realiza el “cricotage” -particular interpretación del *happening* del teatro Cricot 2⁴⁴⁹-, *¿Dónde están las nieves de antaño?*, cuyo motivo central giraba en torno a un personaje sentado que se levantaba regularmente y con cierta “intención”, expresaba distintos estados espirituales a través de su expresión física. Entretanto, pronunciaba la frase “Estoy sentado”. Se trataba, según Kantor, del puro acto inmotivado que se constituía en espectáculo: “se inflaba, se agrandaba y se reproducía y vivía como un parásito, desinteresado y espléndido⁴⁵⁰”.

Sin embargo, su interés por la silla se remontaba a la época de la guerra, durante la preparación de *El retorno de Ulises*. En esa época, el artista imaginó por primera vez las posibilidades del que constituirá uno de sus objetos más recurrentes e investigados a lo largo de los años:

“Mi descubrimiento fue (...) una silla (...) sencilla, pobre, de cocina, sin el peso de un estilo pretencioso, aquella en la que nos sentamos para descansar después del trabajo, que nos ofrece su sencillez”⁴⁵¹.

⁴⁴⁷Entre los objetos de *Wielopole, Wielopole*, hay cuatro grandes clavos con los que los soldados crucificarán al maniquí del Cura. Catálogo Cricoteka, p. 106.

⁴⁴⁸ “UNA SILLA/ me incitó a pensar en una postura básica del hombre:/ la de estar sentado./ Se podría decir que estar sentado supone el siguiente paso evolutivo tras aquel momento “revolucionario” en el que el hombre/ adoptó/ la postura erguida./ Con el fin de diferenciarse”. KANTOR: *Teatro de la muerte y otros escritos*, p. 158

⁴⁴⁹ “El Cricotage es una clase de actividad que proviene de la experiencia del Teatro Cricot 2 y del método de actuación descubierto y practicado en él. (...) El Cricotage no elimina los estados emocionales o la fuerte tensión./ El cricotage entronca con la REALIDAD./ Liberado de cualquier clase de “argumento”/ sus fragmentos, reliquias y huellas/ dirigidos por el poder de la IMAGINACIÓN,/ desafiando las convenciones y el “sentido común”/ se unen y se ponen en tensión hasta tal punto/ que en cualquier momento/ pueden romperse/ y desintegrarse./ Tal sentido del peligro/ y de inminente desastre/ es una característica esencial del Cricotage.” KANTOR: Programa de mano de *¿Dónde están las nieves de antaño?* (1984). Edición Cricoteka. S.D. Krakow.

⁴⁵⁰ KANTOR: *Teatro de la Muerte y otros escritos*, p. 200.

⁴⁵¹ KANTOR: Op. cit., p. 157.

En realidad, la puesta en escena no mostraba una silla propiamente dicha, sino un escabel, objeto aún más elemental, donde Penélope aguardaba la vuelta del héroe a Ítaca.

Un conjunto de sillas plegables conformaban la “Máquina de Aniquilar” -de la que se hablará más adelante- en su versión de *El loco y la monja* (1963) de Witkiewicz, de la que existe una reconstrucción realizada en 1982 para el Museo de la Cricoteka.

Años después de esa puesta, con motivo del Simposio “Wroclaw 70” celebrado en esa ciudad, se convocó a distintos artistas para realizar “esculturas espaciales” en “materiales durables”, destinados a formar parte de planes urbanísticos.

El destino de las esculturas obligaba a pensar en términos de “escultura espacial”, hecha con “materiales durables”, planteo que a Kantor y a otros de los artistas y críticos de la Galería Foksal –punta de lanza de la vanguardia polaca de la época- les pareció “extremadamente académico”.

Su contribución fue “una especie de monumento” consistente en una silla plegadiza de “durable” hormigón, del tipo que había usado en la “Máquina de Aniquilar”, cuya alzada era de 14 metros. Eludió conferirle valores estéticos, a fin de subrayar su existencia solo a través de su tamaño y del material empleado. No llegó a levantarse porque Kantor se opuso a que fuera erigida en un sitio visible en lugar de que se lo “abandonara” en uno apartado como era su propósito, a fin de contradecir la monumentalidad de la escultura⁴⁵².

Finalmente, la Silla⁴⁵³ de hormigón despertó el interés del Museo Oslo-Sonja Henje Nils Ontstadt Kunstret, y se construyó en esa ciudad en 1971, en una colina a pico sobre un fiordo cercana al edificio. Habría que convenir en que no se trataba de un lugar apartado ni la Silla da la impresión de estar “abandonada” en ese lugar. No obstante ello, Kantor dio su aprobación para que fuera allí erigida

La Silla apareció nuevamente en ocasión del encuentro de Vela Luka (Yugoeslavia, 1968), entre artistas del Este y del Oeste, en el cual la idea de los organizadores consistía en la realización de mosaicos y que también motivó sus críticas. Su provocativa realización fue utilizar al mosaico como embalaje de una silla plegadiza, con la que no guardaba “ninguna relación razonable”, a fin de desacreditar esa técnica

⁴⁵² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 202.

⁴⁵³ *La Chaise* (La silla) Dibujo, 1970. Oslo, 1971 en KANTOR: *Metamorphoses*, p.125. Ver Anexo.

que consideraba “anacrónica y pretenciosa”⁴⁵⁴. Pidió que la silla fuera colocada frente al monumento formado por los mosaicos de los demás artistas, pero su idea no fue acogida y la obra fue a parar a un museo años más tarde.

Para entonces, el artista ya no estaba interesado en defender “el destino material de la silla y su realización”, a cambio de centrar en esos fracasos un nuevo proyecto artístico enriquecido con una deriva de signo conceptual: “continuar/ por todos los medios posibles,/ los intentos de realización de la silla,/ y/ seguir las etapas sucesivas del fiasco”⁴⁵⁵.

En el *Manifiesto de 1970*, Kantor había dejado sentado que la obra material había perdido interés para él, ya que se la consideraba socialmente como una simple “producción”. Por el contrario, proponía: “¡UNA OBRA SIN FORMA,/ SIN VALORES ESTÉTICOS,/ SIN VALORES DE COMPROMISO,/ SIN PERCEPCIÓN,/ IMPOSIBLE, /es decir, POSIBLE ÚNICAMENTE POR MEDIO/ DE LA CREACIÓN!”⁴⁵⁶

Acorde con estos supuestos presentó a la Galería Foksal de Varsovia el proyecto que denominó *Asalto* y del que ya se trató anteriormente, que constituía “la historia metamaterial de la silla”. La exhibición recibió el nombre de *Cambriolage. La habitación mental*⁴⁵⁷ y en ella el artista abandonaba “la ilusión del objeto”, haciéndolo “extraño”, privándolo del “pasado/ y la anécdota que lo animan (...) / y finalmente, de su existencia física”⁴⁵⁸, para transformarlo en un objeto de sensación real, completado en la memoria a partir del fragmento, este sí material, que se exhibía y de la que hoy queda una gigantesca reconstrucción⁴⁵⁹.

En sus obras posteriores no aparecen sillas plegables sino de distintos tipos: de metal, de formas geométricas, con una funda de tela (*Las hermosas y los espantajos*); de asiento circular con rueditas, la Silla del Conserje de *La clase muerta*, la

⁴⁵⁴ KANTOR: *El teatro de la muerte* p. 201.

⁴⁵⁵ KANTOR: Op. cit., p. 203

⁴⁵⁶ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 99.

⁴⁵⁷ KANTOR: *Cambriolage*.1971, en KANTOR: *Metamorphoses*, p. 127. Ver Anexo.

⁴⁵⁸ KANTOR, *El teatro de la muerte*, p. 205.

⁴⁵⁹ KANTOR.: En el Anexo del Catálogo de la Cricoteka puede contemplarse la imagen de su reconstrucción de metal hecha en 2003 por Michael-Maller Hansen, p. 192.

del Esqueleto⁴⁶⁰ (*¿Dónde están las nieves de antaño?*), semejante a esta, pero sin ruedas, y otra de formas geométricas⁴⁶¹ (*Wielopole, Wielopole*).

El mismo estilo elemental adopta, en ese espectáculo, la Silla del Gólgota⁴⁶² de 1980, con algunas variaciones funcionales. Está provista de rueditas, un escabel sin ellas colocado en la parte delantera y un caballete en la posterior, salvo en la versión de 1982-1983⁴⁶³, en la que carece de dicho caballete. Y aún la Silla con doble asiento movable⁴⁶⁴ está construida de acuerdo con esa concepción pobre y elemental. También hay Taburetes⁴⁶⁵ rústicos y un nuevo asiento para el Esqueleto vestido con un uniforme de la Primera Guerra Mundial, hecho de finas varillas de metal, con el respaldo curvo y, como será habitual, provistas de ruedas⁴⁶⁶.

En *No volveré aquí* los asientos del bar serán unos bastos Taburetes⁴⁶⁷ de madera, como los de *Wielopole, Wielopole*, en tanto que las Sillas⁴⁶⁸ que ocupan Kantor y la Novia tienen respaldo, aunque comparten el estilo geométrico y pobre de los Taburetes.

En *¡Que revienten los artistas!* utiliza sillas que se asemejan al estilo Thonet simplificado, con el respaldo curvo y el asiento y los soportes de las patas circulares, como la Silla que ocupa Kantor en escena⁴⁶⁹ (*¡Que revienten los artistas!*), de la que cuelga de un cordel un cartel con su nombre, remedo irónico del clisé hollywoodiense de la silla del director.

En cambio, en su obra póstuma, vuelve a la Silla plegadiza⁴⁷⁰ de su etapa previa a las cuatro últimas, cerrando el círculo con un objeto que resultó ser tan eficaz como trascendente en su camino artístico.

La gran heterogeneidad en estilos, materiales de construcción, tamaños, adaptaciones de sillas disponibles en el mercado y nuevas construcciones subraya el valor que este objeto insistente mantuvo en la imaginación y la práctica de Kantor durante toda su vida artística y justifica, de algún modo, la prolijidad en su enumeración. En algunos

⁴⁶⁰ Catálogo Cricoteka, p. 84.

⁴⁶¹ Op. cit., p. 97

⁴⁶² Íbid., p. 193.

⁴⁶³ Íbid., p. 107.

⁴⁶⁴ Íbid., p. 105.

⁴⁶⁵ Íbid., p. 107.

⁴⁶⁶ Íbid., p. 112.

⁴⁶⁷ Íbid., p. 146.

⁴⁶⁸ Íbid., p. 159.

⁴⁶⁹ Catálogo Cricoteka., p. 123.

⁴⁷⁰ Op.cit., p. 175.

momentos la Silla adquirió mayor relevancia que en otros, pero siempre gozó del cuidado obsesivo que el artista consagraba a sus objetos más apreciados y este lo era por las múltiples razones conceptuales a que nos hemos referido.

Junto con la Silla, la Mesa constituye uno de los elementos de origen iconográfico que se repite en sus pinturas de la segunda posguerra, dedicadas al mundo del trabajo. *Fornai* (1946) muestra tres figuras humanas abstractizantes tras una larga mesa que ocupa casi toda la parte inferior del cuadro. Se trata de una mesada de trabajo, de color rojizo, sostenida por patas en sus ángulos.

Su metamorfosis en objeto comenzó con una simple tabla -así aparecerá más tarde, como Tabla de Salvación-, hallada durante la preparación de *El retorno de Ulises* y que, colgada de unas sogas por sus extremos, cruzaba la escena. Esta “descendió” para devenir mesa en la pintura y ser devuelta como Mesa a la escena, de la que nunca se apartó.

En *Hoy es mi aniversario*, la imagen fotográfica de sus padres y el tío Stas rodeando la Mesa puesta con un mantel blanco se traducirá de múltiples formas en los espectáculos, desde *La gallina acuática* y *Las hermosas y los espantajos*, hasta llegar a los tres últimos, en los cuales la Mesa integra lo cotidiano familiar con lo ritual.

En *La Gallina Acuática* es un “bio-objeto” que, asociado a los personajes de los dos Jassidim, adquiere el estatuto de Tablas de la Ley. Sin embargo, no funciona como objeto de culto sino como la última “tabla de salvación” para la familia.

Chantal Meyer Plantureux señala que es esta una expresión de la teología cristiana⁴⁷¹ cuyo significado de supremo apoyo concita la confianza y la esperanza en la fe para limpiar el alma del pecado. Para los judíos, en cambio, la Mesa tiene el sentido de comunidad y de unión en la diáspora que les impide desaparecer como pueblo. Así, los Jassidim quedan aislados del mundo a través de ella y cuando todo se tambalea la Tabla de Salvación los cubre y los preserva⁴⁷², porque encarna también a las Tablas de la Ley (*Wielopole, Wielopole*).

⁴⁷¹ La planche (La mesa), en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 254.

⁴⁷² KANTOR: *Partitura*, en “Travail théâtral” n° VI, Lausanne, La Cité 1972, p. 91 en BABLET, p. 254.

La Mesa de la Última Cena posee las connotaciones de la Tabla de Salvación. Estaba compuesta por dos viejas tablas de madera en la representación florentina de *Wielopole*, *Wielopole*⁴⁷³, encontradas en la iglesia desafectada donde tuvo lugar.

Cubierta con el mantel blanco representa la Mesa de la Eucaristía, la Última Cena que reúne a la familia a su alrededor para celebrarla, pero siempre será interrumpida y nunca se verificará.

En su carácter de Tabla de Salvación sirve de refugio a la familia durante los peligros de la guerra y, a pesar de que los soldados tratan de destruirla, resiste a sus embates. En tanto objeto Mesa, no desaparecerá de ninguno de los espectáculos a partir de este, aunque se pueden observar cambios en su significación: en *No volveré jamás*, las Mesas del Bar, desordenadas por la Fregona, son lustradas y vueltas a ordenar meticulosamente con regla y compás por el Dueño del Bar.

Al multiplicarse y cambiar de espacio, se metamorfosea según su función en Mesa de la Eucaristía, Mesa Familiar o Tabla de Salvación, variando su carácter íntimo o sagrado.

Hoy es mi aniversario constituye la autobiografía del Kantor, el hombre y el artista. En esta puesta aparecen dos mesas: la Mesa Familiar/Tabla de Salvación⁴⁷⁴ y la que forma parte del austero mobiliario de su habitación⁴⁷⁵, junto con la Cama, la Estufa, el Lavamanos, los Marcos sobre caballetes, la Silla, la Mesa con la Taza de Té, la Fotografía familiar y la Lámpara de petróleo⁴⁷⁶. Una Mesa y otra marcan el comienzo de su vida y su probable fin, ya que el artista tenía 75 años cuando emprendió los ensayos del espectáculo, cuyo estreno nunca pudo alcanzar.

De los tres Marcos que ocupan el escenario, La Mesa Familiar / Tabla de Salvación ocupará el central, donde la instala la Pobre Chica desde el primer acto, para celebrar el 75 aniversario del artista. Está cubierta por un mantel blanco, que esta vez no adquiere una significación litúrgica sino celebratoria. Por primera vez, la Mesa Familiar convoca a la fiesta y esta se realiza. Hasta el melancólico Tío Stas, presente en los momentos importantes, la usa como tablado cuando toca el violín, porque la Mesa es el

⁴⁷³ Les planches, table de l'Eucharistie (Las tablas, mesa de la Eucaristía). *Wielopole, Wielopole* (1980). BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 254. Ver Anexo.

⁴⁷⁴ La table de l'anniversaire (La mesa del aniversario). *Hoy es mi aniversario* (1989). BABLET: *Íbid.*, vol. 2, p. 255. Ver anexo.

⁴⁷⁵ El dormitorio de Kantor, en su última casa de la calle Sienna 7, no es menos austero que el que construyó en el escenario: una cama individual de madera con su mesa de noche, un armario, el escritorio con su silla y un caballete. Muebles sencillos, sin ningún estilo ni pretensión estética.

⁴⁷⁶ *Stolyk Arysty* (La mesa del artista). 1991. *Hoy es mi aniversario*. Catálogo Cricoteka, 175. Ver Anexo.

escenario propio de la familia, donde se dirimen todos los asuntos importantes: reparto de la herencia del Cura o la celebración las fiestas íntimas y litúrgicas.

Sin embargo, el agasajo no dura demasiado pues, en el cuarto acto, lo interrumpe violentamente la entrada de los miembros de la NKVD, la policía secreta soviética. Los “queridos ausentes/huyen en pánico/ llevando/ la tabla de la mesa/ de la que no se separará/ como de la última tabla de salvación”⁴⁷⁷ y, en el sexto acto, la llevan “como si fuera un féretro (...) la instalan en el centro/ quizás la comida fúnebre/ el día de los muertos”⁴⁷⁸. O las exequias del propio artista, que se representó muerto, sobre una mesa cubierta con una tela blanca, con la faz cadavérica y afilada y las manos unidas, flanqueado por un cirio encendido⁴⁷⁹.

Situada dentro del marco central, la Mesa subraya su estatuto de obra de arte”⁴⁸⁰,y establece la diferencia con la Mesa del “Pobre Cuarto” del artista, situada en el lado derecho de la escena. El trayecto de la imagen al objeto hizo el viaje de retorno, a la imagen fotográfica que guarda el origen⁴⁸¹ del artista, integrando a todos los objetos que poblaron el “Pobre Cuarto de la Imaginación” a lo largo de su vida; retornó al cuadro, ocupando su lugar definitivo.

Finalmente, para terminar este apartado, diremos que, junto con la Silla plegadiza, el Paraguas es otro de los objetos recurrentes de Kantor el cual, como ella, cambia de forma y de función según esté abierto o cerrado modificando, al mismo tiempo, el espacio interior y el circundante.

Kantor llamó “broma lírica”⁴⁸² a ese objeto que había aterrizado en su obra plástica de la década del cuarenta de los cuales, en *La mia opera, il mio viaggio*, seleccionó casi una docena⁴⁸³.

⁴⁷⁷ KANTOR: “Partitura” de *Hoy es mi aniversario*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 206.

⁴⁷⁸ KANTOR: “Partitura” de *Hoy es mi aniversario*, op. cit., p. 212.

⁴⁷⁹ KANTOR: *Da questo quadro non uscirò più*. (De este cuadro no saldré más). KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 229. Ver Anexo.

⁴⁸⁰ Flaubert aludía a la sinonimia entre “tabla” y “escena”. ROBERT, Paul: *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. 198. Le Robert. Paris.

⁴⁸¹ Kantor manifestó a Guy Scarpetta que en la fotografía que forma parte de su última puesta en escena, su madre estaba encinta de él. SCARPETTA: “La règle du jeu” n° 1, Mai 1990, Paris, p. 156 en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 254.

⁴⁸² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 223.

⁴⁸³ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p.165.

Su relación con estos objetos comenzó cierto día en que, “no sabiendo qué hacer,/ adherí simplemente uno de aquellos paraguas/ a la tela de un cuadro” y, súbitamente aparecieron “multiplicidad de significados”. Esos “embalajes poéticos”⁴⁸⁴ fueron durante largo tiempo materiales artísticos y signos. Comenzó a coleccionarlos como tales, no en virtud de su función, ya que confesó que “en la vida, personalmente/ detesto los paraguas”⁴⁸⁵.

Continuarán apareciendo en sus obras en la década del sesenta, justificados en su manifiesto *Embalajes* (1962). Kantor estaba tratando de “superar la pintura cuyos encantos se volvían peligrosos, seguros de sí mismos y demasiado profesionales”, con ayuda de “elementos reales”, que le resultaran “fascinantes por su organización y sus estructuras extrañas, independientes...”⁴⁸⁶.

Estas imágenes -dibujos, pinturas y *assamblages*⁴⁸⁷ con Paraguas constituyen un aspecto de este esfuerzo y de la investigación espacial que nunca abandonó ya que, como se ha consignado anteriormente, el espacio lo era todo para el artista.

Desde la perspectiva de las significaciones espaciales, podría decirse que el Paraguas sería un antecedente de los embalajes, ya que “embalan” a quien lo lleva cuando están abiertos y cuando están cerrados, guardan el misterio que suscita una caja sin abrir.

En la escena se lo encuentra en el primer embalaje del Cricot 2, *El Circo* (1957-1958), sobre texto de Kazimir Mikulska, en el cual el director del circo se presenta “con un paraguas negro, abierto, del que chorrea el agua; sueña con un estreno que jamás tendrá lugar”⁴⁸⁸.

La elección del objeto tuvo para Kantor el carácter de un “descubrimiento” y la posibilidad de obtener “la libertad por la profanación”, al utilizar con fines “santificados, artísticos y pictóricos” un adminículo puramente utilitario y hasta fastidioso cuando ya no es necesario.

En ese momento fue cuando tomó conciencia de su inutilidad, su desinterés y hasta de su ridículo, cuando se rompía en medio de una tormenta; de su capacidad, en fin, para ser explotado desde la perspectiva del arte por su poder de provocación.

⁴⁸⁴ KANTOR: *Emballage*, 1967. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 154. Ver Anexo.

⁴⁸⁵ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 153.

⁴⁸⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p.67.

⁴⁸⁷ El artista los denominaba “pinturas-collage” a pesar de que, en realidad, son *assamblages*. En un *collage*, los elementos de la realidad que se introducen en el cuadro son bidimensionales -los *papier-collés* de Matisse- en tanto que en el *assamblage* se montan al cuadro materiales tridimensionales. THOMAS, Karin: *Diccionario del arte actual*. 1978. Labor. Barcelona, p. 32.

⁴⁸⁸ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 156

Se podría seguir el proceso de transformación de la imagen del paraguas en objeto a partir de una pintura muy temprana, *Formas espaciales* (1947)⁴⁸⁹. Kantor lo trató con el lenguaje geometrizable y abstracto que dominaba entonces la pintura europea y también la suya.

Está situado a la izquierda y ocupa casi una tercera parte del ancho del espacio. Tiene forma cónica, con los contornos subrayados con gruesos trazos negros que lo envían al primer plano, haciéndolo casi saltar de él y destacando su vocación de objeto que hallará cumplimiento, casi veinte años después, cuando comenzaron a “llover del cielo” confundiendo con otros objetos del “Pobre Cuarto de la Imaginación” y se aposentaron en las “pinturas-collage”, como las denomina el artista.

El Paraguas fue un elemento que lo retornó a la figuración. Se encuentra en un dibujo del ciclo *Hacia la figuración* (1964)⁴⁹⁰ y en varias “pinturas-collage” que, en la selección mencionada más arriba, llegan hasta una época tan tardía como 1981, con otro ciclo, el de las *Figuras embaladas*⁴⁹¹.

Ensamblados a la tela y pintado con la misma materia pictórica que el cuadro, el Paraguas participa del estatuto de obra de arte, pero al mismo tiempo, se plantea la tensión polémica entre el objeto pobre y el prestigio del objeto estético y las relaciones entre el espacio total y el parcial, que nunca abandonarán el pensamiento del artista.

2.2. Objetos autónomos

Yo buscaba disposiciones que fueran artificiales, es decir, que tuvieran posibilidades de autonomía. Tadeusz Kantor

El término “autónomo” es, probablemente, la noción más repetida del artista en el vocabulario de sus manifiestos. Nombra así no solamente una concepción del lugar del

⁴⁸⁹ *Forme spaziali* (Formas espaciales). 1947. KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 41. Ver anexo.

⁴⁹⁰ *Dal ciclo: Verso la figurazione* (Del ciclo: Hacia la figuración). 1964. KANTOR: Op. cit., p. 156. Ver Anexo.

⁴⁹¹ *Dal ciclo: Figure imballate*. (Del ciclo: Figuras embaladas). 1981. KANTOR: *Íbid.*, p. 205. Ver Anexo.

arte sino también a una etapa de su evolución teatral cuyo fundamento teórico es el ya mencionado *Manifiesto del Teatro Cero* (1968).

Kantor consideraba que sus puestas en escena de la época del Teatro Clandestino -1942 a 1944- habían sido la materialización de sus ideas teatrales fundamentales, entre las que se hallaba la independencia de la obra de arte.

En la posguerra y en la década de los cincuenta, ya con el Teatro Cricot 2, exploró este concepto llevando su práctica teatral a una radicalidad que el nombre del manifiesto descubría. Definía al teatro autónomo -y, por extensión, al arte entero- como aquel que no es “un mero aparato de reproducción”, el cual “dispone/ de su propia **realidad independiente**”⁴⁹² que lo libera de la servidumbre hacia el texto literario y rescata a los objetos escénicos de la carga de su utilidad práctica en tanto representación de la realidad -de su condición de *atrezzo*-, sea cual fuere su procedencia y la función a que estuvieran destinados.

El alcance que otorgaba a la expresión “**realidad independiente**” operó una revolución en la escena en tanto destruyó las jerarquías existentes entre los signos teatrales y creó una nueva condición, la de “objetos pobres” de una “realidad degradada”, que aseguraba su autonomía.

Los objetos autónomos los que habían sido fabricados en serie y desechados, vaciados de su significación utilitaria en la vida real y que carecían de pretensiones simbólicas o representativas en la escena. Se trata de objetos marcados, incluso, con un cierto grado de abyección, como la Bacinilla⁴⁹³ de *Wielopole, Wielopole*, o el Carrito de la basura⁴⁹⁴ real, ocupado por dos maniqués cubiertos con una tela color carne, que aparece entre 1956 y 1973 en el conjunto de piezas de Witkiewicz con que comenzó la andadura del Teatro Cricot 2.

Se trata de *objets prêts* -en su mayoría- o construcciones, todos ellos de uso ordinario, tales como herramientas, elementos de limpieza -escobas, fregonas, trapos-, lámparas de techo, los libros viejos y libretas de *La clase muerta*, jofainas de distintas clases y tamaños, el Metro de carpintero con que el Dueño del bar mide obsesivamente la distancia entre las mesas; las botellas y la escudillas, el Altavoz de *No volveré jamás*,

⁴⁹² KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 51.

⁴⁹³ Besen (Bacinilla). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka, p. 100. Ver Anexo

⁴⁹⁴ Dziei w wózku na smieci (Niños en el carrito de la basura). *En la pequeña finca* (1961) de Witkiewicz. Reconstrucción en 1981 y 1983. Op. cit., p. 44. Ver anexo.

la Lámpara de petróleo, la Taza de té, la Estufa y el Lavamanos de *Hoy es mi cumpleaños*.

Ninguno de estos objetos es *atrezzo*; cada uno de ellos caracteriza a un personaje, un maniquí o un espacio ajenos a su función primitiva, o simplemente “están”, como la Rueda de carro en *El retorno de Ulises*, sin función, sin relación significativa con la obra o con el conjunto del que forma parte. En algunos espectáculos son “objetos-cita”, como el Carrito de la basura, porque provienen de otros anteriores, o bien aparecen solamente en uno de ellos. En este apartado se tratará preferentemente de los “objetos-cita” y de algunos de los segundos, según el valor que adquieren en la escena.

Entre los primeros objetos que Kantor subió al escenario figura la Rueda de Carro de *El retorno de Ulises*, cuya reconstrucción (1981)⁴⁹⁵ se guarda en la Cricoteka. El original era una rueda encontrada en el parque del barón franco-polaco en cuya casa se ensayaba la obra⁴⁹⁶.

Son anteriores a esta las ruedecillas que movían a los Elfos en *Balladyna* y, más tarde, es preciso tener en cuenta que todos los elementos escénicos de las puestas del artista las llevan, aunque estén más o menos ocultas en los objetos, cuya movilidad es parangonable a la de los actores.

La rueda como objeto y como idea poseía un valor muy acentuado para el artista, quien escribió al respecto :

Quisiera que precisamente esta rueda fuera reconocida/ como una obra de arte./ ¡Que estuviera en un museo! (...) Una rueda en la habitación de Ulises en 1944, una simple rueda de carro/ campesino, llena de barro ... fue para mí extraordinariamente/ importante... no cumplía ninguna función escénica... / no era mi intención que fuera parte de una habitación pobre.../ que estuviera abandonada.../ ¡que FUERA!/ Era un objeto que no se explicaba⁴⁹⁷.

Sin embargo, más allá de la afirmación de Kantor, la Rueda cumple una función metafórica relacionada con el movimiento y la repetición. El carro es la insignia de la trashumancia propia de los saltimbanquis de feria -a los que consideraba el paradigma del artista- que giraban por los pueblos y ciudades, siempre las mismas. Por extensión metonímica, la Rueda sería el objeto pobre que los encarna a todos y, en primer lugar, al aventurero mítico.

⁴⁹⁵ Kolo (Rueda). *El retorno de Ulises* (1944). Reconstrucción 1981. Catálogo Cricoteka, p. 19. Ver Anexo.

⁴⁹⁶ MEYER PLANTOUREUX en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*. vol. 2, p. 213.

⁴⁹⁷ KANTOR: *El Gran Embalaje del Siglo XX*, p. 4.

Sin embargo, su gratuidad funcional en la habitación de Ulises era, precisamente, lo que le confería el estatuto de autonomía confirmado por la rueda que se apoya sobre el artefacto del Gran Acróbata en *La Gallina Acuática* -presente también como cita en *No volveré jamás*-, el cual se mueve por medio de ruedecillas⁴⁹⁸.

Constituye una cita de la Rueda de la habitación del héroe, y constituye una “bio-objeto” con el Saltimbanqui, a la vez que alude al mito del cambio de fortuna propio de su profesión y, por extensión, de la especie humana.

En otras puestas hay numerosos artefactos con ruedas, y uno de ellos, el llamado Botas de millonario⁴⁹⁹ (*Las hermosas y los espantajos*), sintetiza la idea kantoriana de trashumancia, de viaje (de la vida) inherente al artista y a la especie.

El signo del viaje está repetido en este objeto ya que sintetiza en una sola metáfora los dos elementos relacionados con él: un par de gastadas botas militares adosadas a ruedas de bicicleta, ambos *objet trouvé*, independientes. El camino de la vida y el escenario como ruta son doblemente recorridos, a pie y en transportes pobres, mediante este objeto complejo que ejemplariza, además, la dificultad de una clasificación rigurosa de este objeto metonímico, al que también se podría considerar una máquina primitiva o un “bio-objeto”.

Las ruedas de bicicleta también están en un artefacto semejante a las primeras bicicletas cuya rueda delantera, con los pedales adosados a ella, doblaba el tamaño de la posterior. Pertenece al Viejito del velocípedo, de *La clase muerta*.⁵⁰⁰

Se ha traducido así a la palabra polaca “rower” en los textos consultados, aunque su primer significado sea el de “bicicleta”⁵⁰¹. Esta traducción podría llevar a la confusión del objeto de que se trata, diferente del Velocípedo⁵⁰² y por ello hemos preferido denominar al personaje y su “bio-objeto”-que lleva el maniquí de un niño- como Viejito de la bicicleta (*La clase muerta*).

⁴⁹⁸ Kolo (Rueda). *No volveré jamás* (1988). Catálogo Cricoteka, p. 166. Ver Anexo.

⁴⁹⁹ Butty Millionera (Botas de millonario). *Las hermosas y los espantajos*. 1973. Catálogo Cricoteka, p. 56. Ver Anexo.

⁵⁰⁰ Rowerek/Manekin dziecka na rowerku (Bicicleta/Maniquí del niño de la bicicleta). *La clase muerta*. 1975, p. 67. Ver Anexo.

⁵⁰¹ STANCZYK, Marek/ MANSBERGER AMORÓS, Roberto: *Wielki słownik polsko-hiszpański/ Gran diccionario polaco-español*. W&T. Wiedza Powszechna. , 2006. Warszawa.. 2 vol..

⁵⁰² Wózczeek (Velocípedo). *¡Que revienten los artistas!* 1985. Catálogo Cricoteka, p. 127. Ver Anexo.

El niño que representa a Kantor -Yo a la edad de seis años- en *¡Que revienten los artistas* montará el Velocípedo, al que Kantor dio tanta importancia en el momento de su concepción y su construcción porque el original había sido un regalo de su tío abuelo, el cura de Wielopole en ocasión de su sexto cumpleaños. Es de madera, y se impulsa mediante una palanca, no con pedales. La Bicicleta del personaje, pues, es un objeto autónomo y, al igual que el Velocípedo, podría ser considerado también una máquina primitiva.

Comparte la misma dificultad de clasificación la Cama de metal del Cura moribundo de *Wielopole, Wielopole*⁵⁰³, cuyo mecanismo girado por una manivela a los pies, ocultaba su debajo al actor y hacía aparecer el de su maniquí, actualizando el pasaje “al otro lado”.

Se trata de una máquina simple respecto de las otras máquinas que circulan por los espectáculos de Kantor, además de un “bio- objeto”, cuya noción analizaremos más adelante. Pero es, conceptualmente, una cama sin más, como la que alberga el Yo muriente en *¡Que revienten los artistas!*⁵⁰⁴ y la Cama del artista⁵⁰⁵ más elemental todavía, que carece de respaldo y parece más bien una camilla de hospital (como se asemeja a un lecho hospitalario la Cama del cura). O a la Camilla de torturas⁵⁰⁶ metálica -hay otra de madera- de *La Gallina acuática*.

En la cama se verifican los misterios de la vida y de la muerte. Allí se nace, es el tálamo nupcial, y el lecho funerario. En las obras de Kantor es un signo mortuorio: en *Wielopole, Wielopole*, aparecen con esa significación las del Cura moribundo y del Yo muriente en *¡Que revienten los artistas!*.

En el tercer acto de este espectáculo, la Muerte aparece bajo la advocación de la Prostituta de Cabaret, que seduce al Yo muriente metiéndose en su lecho, precisamente cuando el Maestro Viet Stoss acaba de construir el Altar de Santa María de Cracovia, que representa la muerte de la Virgen y su ascenso a los Cielos. La contigüidad de las dos secuencias produce una transgresora tensión entre ambos paradigmas femeninos,

⁵⁰³ Lozko (Lecho). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka, p. 94. Ver Anexo.

⁵⁰⁴ Lecho del Yo muriente. *¡Que revienten los artistas!* 1985. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 59. Ver anexo.

⁵⁰⁵ Lozko (Lecho). *Hoy es mi aniversario*. 1991. BABLET: Op.cit. p. 176. Ver Anexo.

⁵⁰⁶ Maszyna tortur (Máquina de torturas). 1967 *La gallina acuática*. BABLET: *Íbid.*, p. 48. Ver Anexo.

acentuada por la transfiguración de la Prostituta de Cabaret en Ángel de la Muerte, quien pone fin al acto con su desfile triunfal montada sobre el Esqueleto del caballo. Son la condición de la muerte, el sufrimiento y la abyección las notas que prevalecen en la significación del lecho, ya que los personajes de la Novia y el Novio nunca están asociados al tálamo nupcial, sino a la violación de la Novia y a la indiferencia del Padre soldado (*Wielopole, Wielopole*). Por otra parte, el lecho del artista en el último espectáculo no posee connotaciones eróticas sino de soledad, pobreza y hasta sufrimiento, si se tienen en cuenta las formas hospitalarias de la cama, apuntadas más arriba.

Con la contigüidad de la vida y de la muerte está asociada la ambigua Bañera⁵⁰⁷ de *La gallina acuática*, que deviene Barca de Caronte como cita en *No volveré jamás*. Luego de la matanza de los pretendientes en *No volveré jamás*, la Gallina acuática “en un instante/ debe cambiar su bañera de los años 67/ en Barca de Caronte (...) transportando/ los muertos hacia/ la otra orilla del Leteo”⁵⁰⁸.

En la puesta en escena de 1967 se trataba de “una bañera grande e imponente, blanca, esmaltada, sobre rueditas, llena de agua caliente”⁵⁰⁹, con el esmalte saltado en varias partes cuya única manipulación fue el agregado de aquellas y apareció así, como un objeto pobre. Se conserva en el archivo de la Cricoteka con el maniquí del personaje y Kantor estableció la relación entre ambas, tal como aparece en la fotografía del catálogo:

Una bañera vieja,/ llena de agua./ Un maniquí de mujer vestido como para un largo viaje./ Objeto construido en 1967./ La bañera vieja encontrada en un desván (...) -además de su función escénica en el espectáculo “La Gallina Acuática”,/ posee una cantidad suficiente de contenido como/ para ser una obra de arte independiente./ La bañera en la que fue ahogada sin piedad/ LA GALLINA ACUÁTICA en 1967/ en 1988 fue bautizada LA BARCA DE CARONTE⁵¹⁰.

En *No volveré jamás* la Barca de Caronte⁵¹¹ aparecerá como cita de la Bañera, pero no será la misma, sino de un “objeto inventado, de hierro, con las ruedas más grandes y

⁵⁰⁷ Kobieta w wannie (Muchacha en la bañera) 1967. *La gallina acuática*. Catálogo Cricoteka, p. 50. Ver Anexo.

⁵⁰⁸ KANTOR: *Guía del espectáculo en Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 107.

⁵⁰⁹ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 255.

⁵¹⁰ *El Gran Embalaje del Siglo XX*, p. 6.

⁵¹¹ Lodzi Charona (La barca de Caronte). *No volveré jamás*. 1988. BABLET: op. cit., p. 165. Ver Anexo.

visibles. Su forma y materia la alejan del realismo original y adquiere la función nueva de Barca de Caronte que Ulises conduce con la ayuda de un remo”⁵¹².

A semejanza de la Cama, la Bañera es un objeto bifronte, en tanto está relacionada con el pasaje “al otro lado” y, al mismo tiempo, asociada a la vida a través de sus connotaciones acuáticas. El borronero de las fronteras entre la vida y la muerte – inexistentes en la forma circular- es una constante en la creación del artista, y esa permeabilidad es la que autoriza el retorno de los muertos -como otros, como extraños, tal como regresa Ulises- a la realidad de la escena.

En virtud de la mutua impregnación entre los dos estadios de la vida humana, la siniestra Cuna mecánica mece un par de bolas de madera, las cuales, “al chocar con los bordes producen un sonido seco y muerto”⁵¹³ en lugar del llanto de un niño. El siniestro artefacto anuncia el barroco augurio de que el final de la vida comienza con la existencia.

Por ello está asociada a la Máquina familiar o Máquina de parir -de la que se tratará en el siguiente apartado- del mismo espectáculo y relacionada con el nacimiento. Si bien está accionada por un motor y podría considerarse una máquina, se trata de la primera cama que tiene el ser humano y está íntimamente ligada con aquellas en las que descansará después, el tálamo nupcial y el lecho de muerte. En el catálogo de la Cricoteka aparecen fotografiadas la una al lado de la otra⁵¹⁴

La Cuna mecánica se construyó para *La clase muerta* y aparece como cita en *No volveré jamás*. En virtud de su fuerte significación el artista le asignó el mismo estatuto de obra de arte que reclamara para la Bañera/Barca de Caronte.

Los esqueletos -humano y equino- forman parte de este cortejo de la muerte en *No volveré jamás*. El primero, de tamaño algo menor que el natural, fue construido en 1979 con material artificial y metal, según figura en el Catálogo. Existe una nueva versión que fue utilizada para la gira de la compañía París, Londres, Ginebra y Varsovia, tres años posterior. En este espectáculo, que pertenece al ciclo del teatro de la

⁵¹² MEYER-PLANTUREUX en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 245.

⁵¹³ KANTOR: *El Gran Embalaje del Siglo XX*, p. 16.

⁵¹⁴ Maszyna rodzina (Máquina familiar) i Kolyska mechaniczna (Cuna mecánica). 1975. *La clase muerta*. Catálogo Cricoteka, p. 69. Ver Anexo.

muerte y de la memoria, los signos mortuorios se concentran como citas de otros anteriores.

El Esqueleto ocupa un lugar prominente en el *cricotage* *¿Dónde están las nieves de antaño?*, sentado sobre una silla, “desnudo”⁵¹⁵ o vestido con uniforme militar de la Primera Guerra Mundial en *Wielopole, Wielopole*⁵¹⁶.

En el *cricotage*, está entronizado en uno de los extremos de la larga tela blanca que recorre el escenario, y es el referente principal de las acciones que desarrollan los personajes y potencial metafórico sustituye a la narratividad por lo que dichas todas acaban a los pies del Esqueleto, y denotan la significación de la tela como camino de la vida. Migró a *Hoy es mi aniversario* en el cual, después de cambiar de lugar muchas veces durante los ensayos, desapareció al fin del espectáculo⁵¹⁷.

En cuanto al Esqueleto equino⁵¹⁸ que encarna al caballo del mariscal Pilsudski en *¡Que revienten los artistas!*, es natural y está montado sobre un armazón metálico sostenido por rueditas que le permitirán moverse por la escena. En rigor, debería estar incluido en el apartado anterior, que trata de los objetos imaginarios, ya que apareció en un dibujo como Rocinante en la ópera *Don Quijote* de Massenet, de cuya escenografía, vestuarios y dirección se ocupó Kantor y que fue estrenada en el teatro Julius Slovacki (Cracovia) el 16 de octubre de 1962⁵¹⁹.

Se lo incluye en este apartado debido a que hay otra imagen anterior de la que ya nos hemos ocupado y se refiere a la llegada a Cracovia del catafalco del mariscal Pilsudski. Kantor la repite en *¡Que revienten los artistas!*, pero el signo de la muerte no es el catafalco del cortejo fúnebre real, sino el Esqueleto del caballo. El Mariscal lo monta, conducido por sus generales, entrada que citará, poéticamente, en *No volveré jamás*, esta vez cabalgado por el Ángel de la Muerte:

Cuando el Gran Mariscal/ entraba/ sobre su CABALLO adorado/ del que sólo quedaba su esqueleto,/cuando entraba en la gloria de sus GENERALES,/ de sus tumbas y cementerios,/ yo la veía [a la muerte] sobre otro caballo/ en la locura y el triunfo universal⁵²⁰.

⁵¹⁵ Szkielet (Esqueleto). *¿Dónde están las nieves de antaño?* 1979. Tadeusz Kantor. migros muzeum für gegenwartskunst. 2008. Zurich, pp. 66-67. Ver Anexo.

⁵¹⁶ Szkielet Recruta (Esqueleto de Reculta). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka. p. 112. Ver Anexo.

⁵¹⁷ MEYER-PLANTUREUX en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 155.

⁵¹⁸ Kon-szkielet (El caballo-esqueleto). *¡Que revienten los artistas!* 1985. Catálogo Cricoteka, p. 128. Ver Anexo.

⁵¹⁹ ROZENZWAIG, *Marcos: Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*. 2008, Leviatán, Buenos Aires, p. 108.

⁵²⁰ KANTOR: *Rencontres avec la mort*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 14.

Esta visión apocalíptica del caballo corresponde a la significación que el caballo tenía para Mircea Eliade, un animal totémico-funerario en tanto Mertens Stienon lo consideraba el símbolo del movimiento cíclico de la vida. Estas interpretaciones quedarían sintetizadas en el mito de la dualidad de Géminis que aparece también en la pareja de caballos, uno blanco y uno negro⁵²¹ y subyacen en el alcance que Kantor atribuye a la figura de los Esqueletos -y de la Cuna mecánica y la Barca de Caronte-, como la materialización de la muerte, ya prefigurada en la vida, y a la propia dualidad.

El paso de la vida a la muerte no es tan rápido como podría parecerlo en la obra del artista. Entre una y otro se interpone el sufrimiento y la tortura. Por ello el repertorio de estos instrumentos es tan amplio, a lo largo de sus espectáculos, tanto los que tienen esa función específica, como los que son utilizados como tales.

En las diferentes puestas de *La Gallina Acuática* aparecen dos. Uno de ellos, que pertenece a la versión de 1967, consiste en una Camilla de metal, que ya hemos mencionado como Máquina de torturar, asociada a la Cama.

La otra⁵²², que lleva el mismo nombre, consiste en dos cajas unidas interiormente por una tabla que sobresale a los pies. Por la parte exterior, están articulada por un fuelle que permite apartarlas, deslizándose con sus ruedas, mayores que las del artefacto anterior.

La primera camilla cubre al maniquí que yace sobre ella con una tela negra y no es fácil adivinar qué clase de tormentos se le podrían aplicar, en tanto que el segundo aparato puede asociarse a los potros medievales en los cuales se sometía a la víctima a estiramientos de sus extremidades hasta luxarles las articulaciones.

Del maniquí que la ocupa se puede ver la cabeza, brazos y torso, acostado en una de las cajas y la distancia entre la parte superior y la inferior del cuerpo es desmesurada (las dos cajas con el fuelle intermedio miden 346 centímetros) y se puede adivinar qué clase de desmembramiento sería capaz de producir.

En *La clase muerta*, la Máquina familiar pierde su relativa neutralidad de instrumento ginecológico para ser usado como potro de tortura, ya que el personaje femenino que la

⁵²¹ CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, p. 110.

⁵²² Maszyna tortur (Máquina de torturar). *La gallina acuática*. 1967. Reconstrucción 1986. Catálogo Cricoteka., p. 49. Ver Anexo.

ocupará es víctima de una cruel broma de sus compañeros, que la atan a ella y la hacen funcionar abriéndole y cerrándole las piernas, en un grotesco remedo de parto.

Una silla de madera rústica en cuyas patas delanteras está clavada una tabla con la palabra “Golgota”⁵²³, alude al suplicio que sufrirá el Cura de *Wielopole, Wielopole*, crucificado por los Soldados, como lo fuera Jesús, y convertido así en un paradigma más cercano y familiar; un paradigma humano, “degradado”, desde el punto de vista religioso.

Las cuerdas que cuelgan sobre el respaldo refuerzan la violencia que se ejercerá con el supliciado. La propia Cruz⁵²⁴, una Corona de alambre⁵²⁵, cuatro enormes Clavos de metal con los Mazos⁵²⁶ de madera completan el conjunto.

Sin embargo, será *¡Que revienten los artistas!* el espectáculo que concentrará mayor número y variedad de tales artefactos, algunos de los cuales forman parte de los objetos complejos y de doble función, como la Horca-Retrete⁵²⁷, objeto al que está unido el personaje del Ahorcado y que volverá a aparecer en *No volveré jamás sin la cabina*⁵²⁸.

Siete Picotas, en los que perecerán los personajes ofrecen diferentes posibilidades de martirio que afectan a distintas partes del cuerpo. Una para la Beata, otra para el Yo-Muriente; un Poste de suspensión, un Torniquete para ligar al Autor, otra Picota para el Mugriento, y las destinadas a la Fregona y al Proxeneta⁵²⁹.

En *Hoy es mi aniversario*, aparece el cadalso, la Célula de la Muerte⁵³⁰ donde la NKVD, la policía soviética, asesinó a Vsevolod Meyerhold. Consiste en una estructura angular bastante grande (200x250x30) hecho con tablas rústicas, a modo de muro de fusilamiento el elemento vertical y un podio horizontal, hecho de la misma manera y montado sobre una estructura metálica provista de rueditas.

⁵²³ Gulgota. *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka, p. 103. Ver Anexo.

⁵²⁴ Krysz. (Cruz). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Op. cit., p. 102. Ver Anexo.

⁵²⁵ Korona kiderniowa (Corona de espinas). *Wielopole, Wielopole*. 1980. *Íbid.*, p. 105. Ver Anexo.

⁵²⁶ Młotek (Mazos) y Gwoździe (Clavos). *Wielopole, Wielopole*. 1980. *Íbid.*, p. 106. Ver Anexo.

⁵²⁷ Szubienica-kłozet (Horca-Retrete). *¡Que revienten los artistas!* 1985. *Íbid.*, p. 129. Ver Anexo.

⁵²⁸ Szubienica-kłozet (Horca-Retrete). *No volveré jamás*. 1988. *Íbid.*, p. 152. Ver Anexo.

⁵²⁹ Las picotas llevan los nombres de los personajes a los que les estaban destinadas; de izquierda a derecha: Brudas (el Mugriento); Pomywaczka (la Fregona); Sutener-karciarz (el Jugador de cartas-proxeneta). *¡Que revienten los artistas!* 1988. *Íbid.*, p.137. Ver Anexo.

⁵³⁰ Podest Wsiewoloda Meyerholda (El cadalso de Vsevolod Meyerhold). *¡Que revienten los artistas!* 1988. *Íbid.*, p. 186. Ver Anexo.

Mención aparte merece la picota que aprisiona al maniquí de Marian Kantor⁵³¹, vestido de blanco como los mártires cristianos -y no con el uniforme a rayas que usaban los prisioneros de Auschwitz- el cual entra en escena (*No volveré jamás*) mientras un altavoz emite el texto del certificado de defunción que las autoridades del campo enviaron a su familia.

Si se considera a la Jaula como objeto de violencia y metonimia de la celda, se encuentra, bajo la denominación de Ratonera⁵³² en *Las hermosas y los adefesios*, para migrar a *No volveré jamás* quince años después.

Construida con un armazón de madera y cerradas con alambre tejido, en el primer espectáculo era la prisión de La Mujer de la Ratonera, una bella joven que a duras penas cabía en el estrecho espacio. Varias Jaulas verticales⁵³³ encerraban también a los personajes en *Hoy es mi aniversario*. Todas ellas evocan la idea de encerrar, de privar de la libertad.

Kantor consideraba que la cárcel y la persecución habían sido siempre los lugares naturales del artista:

“La prisión.../ noción separada de la vida por una barrera infranqueable/ inhumana, imposible y tan extraña/ que puede –admitamos esta probabilidad blasfematoria- hallarse en cualquier parte, en las encrucijadas más alejadas,/ la Obra de arte”⁵³⁴.

El significado que la palabra “libertad” tenía para el artista polaco, en realidad, no estaba asociado a un lugar ni a una situación, sino a una necesidad interior de derribar una frontera. Sostenía a menudo que nunca se había sentido tan libre como durante la ocupación nazi⁵³⁵-lo cual puede sonar como una paradoja de humor negro- pues, a pesar del peligro de muerte que se corría, nunca tuvo miedo de expresarse. También durante la “dictadura del proletariado” y la imposición del Realismo Socialista mantuvo su independencia, a pesar de las prohibiciones que sufrieron sus espectáculos y entre los

⁵³¹ Widmo OJCA-manekin (Espectro del PADRE-maniquí). *No volveré jamás*. 1988. Catálogo Cricoteka, p.162. Ver Anexo.

⁵³² Klatka/Kurnik (Jaula/Ratonera). *No volveré jamás*. 1988. *Íbid.*, p. 149. Ver Anexo.

⁵³³ Klatka (Jaula). *Hoy es mi aniversario*. 1991. *Íbid.*, p. 188. Ver Anexo.

⁵³⁴ KANTOR: *Essai-manifeste sur la prison* en “Théâtre/Public” n° 84 citado en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 61.

⁵³⁵ Conversación con Guy Scarpetta, *Ce qu'ils appellent la liberté* en SCARPETTA: *Kantor au présent*, p. 152.

años 1949 y 1955, llevó una vida artística “casi clandestina”. Entonces, no había en Cracovia más de ocho o nueve artistas que se opusieran a las directivas oficiales⁵³⁶.

Dadas estas condiciones, su concepción sacrificial del oficio del arte no es ajena a ellas, experiencia que otros grandes artistas a los que consideraba sus maestros, como Veit Stoss o Meyerhold, habían padecido antes que él a causa de su arte. Veit por haberse colocado con un pie fuera de la ley y Meyerhold por ser una pieza de mal encaje respecto a los mandatos del poder que lo hacían fácil presa de sus engranajes. Ambos se movían en un espacio ambiguo, a menudo marginal, si se los mira bajo la doble perspectiva de creadores y de “realidades de bajo rango”, que se hacían sinónimos.

De aquí que la metáfora del circo, de los artistas de feria, de los personajes de los bajos fondos, de ínfima clase social que ejercen oficios deleznable o humildes -fregonas, enterradores, verdugos, esbirros- constituyen siempre el entorno propio de los creadores de quienes se resistían a hacerse cortesanos.

Cuando, en *¡Que revienten los artistas!* Veit Stoss construye el Altar de Santa María, lo hace ayudado por los dos Esbirros; los mismos que habían ligado a los Pobres Artistas de Feria a sus potros de tortura, y esa momentánea alianza, tendía un puente entre las víctimas y la obra de arte del artista.

La irradiación liberadora del Altar acabado de crear les dará fuerzas, en el espectáculo, para rebelarse contra su destino, convertirlo en Barricada y encabezar, acompañados por los Artistas del Teatrto Cricot 2, una danza-ronda al ritmo del mismo tango que había bailado Veit Stoss con la Prostituta de Cabaret, antes de emprender la creación. La creación, el sufrimiento y la rebeldía hermanan y nivelan a los Saltimbanquis con el gran escultor, unos ejerciendo su arte en la plaza pública; el otro en los espacios consagrados.

El Altar-Barricada y las cinco Cajas de transporte que los artistas del Teatro Cricot 2 empujaban hacia la escena al comienzo de la obra eran parte de ellos mismos; esa parte permanecía en las cajas, oculta a la vista del público, como los misterios sagrados (del arte) cuyo contenido nunca le sería revelado: sólo podrían imaginarlo.

⁵³⁶ KANTOR: SCARPETTA en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 153.

En la cúspide de la pirámide del Altar, como ya se ha dicho, estaba el Fregadero⁵³⁷ provocando comparaciones heréticas con la figura de la Virgen María, motivo del Altar. Era una tosca batea de madera rectangular, hecha con viejas tablas desparejas, cuyas y llevaba un grifo con una alcachofa montado en una alta cañería.

Como objeto pobre, el Fregadero roza casi la abyección: allí va a parar toda la suciedad de las cosas de la vida cotidiana para ser purificadas por el agua, en tanto que la figura sagrada era limpia y pura por haber sido elegida por Dios.

Esta aparente profanación podría apoyarse en el rechazo de Kantor, no a la religión, por la cual sentía el mismo respeto que por el arte, sino a un movimiento artístico católico, surgido en los años de lucha contra el régimen anteriores a su caída y que substituyó, de alguna manera, al Realismo Socialista como “arte oficial”.

Los artistas que lo integraban se valían de ciertos procedimientos tomados en préstamo de las vanguardias, pero utilizados de una manera “académica, pretenciosa y estúpida”, según la opinión que el artista expresó a Guy Scarpetta. Kantor se oponía con toda su aspereza a las tendencias reaccionarias que iban de la mano de la iglesia polaca, teñidas de patriotismo, nacionalismo e, incluso, de antisemitismo, y del arte arcaizante que ella favorecía⁵³⁸.

En el arte de Kantor todos los valores sociales y espirituales al uso se convertían en sus antítesis, no sin experimentar sentimientos ambiguos, “como si hubiera cometido un robo./ El robo de un objeto sagrado”, debido probablemente a su infancia en la casa parroquial y el clima religioso en el que se educó. Sin embargo, Kantor pensaba que la creación no podía ni debía servir a la religión ni vehicular valores ajenos a ella y de este rechazo a cualquier clase de servidumbre surge la idea “blasfema” de que “el ARTE se sitúa en el límite entre el CIELO y la TIERRA, entre el SANTUARIO y (me perdonaréis) EL PROSTÍBULO, entre el SANTUARIO y el CRIMEN”.

La construcción del Altar-Barricada, por lo tanto, respondió a la convicción del artista “de que el Teatro era el lugar que le correspondía” a la creación. Por ello “La ESCENA/ se transformó en su/ ALTAR!”⁵³⁹, construido con “objetos pobres”, colmado

⁵³⁷ Zlew (Fregadero). *¡Que revienten los artistas!* 1988. Catálogo Cricoteka, p. 132. Ver Anexo.

⁵³⁸ SCARPETTA: *Kantor au présent*, pp. 156-157.

⁵³⁹ KANTOR: “La memoria con a procés de creació” en *La clase muerta*. 2002. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante, p. 21 .

⁵³⁹ KANTOR: Op. cit., p. 22.

de significaciones que connotaban una realidad degradada, pues el teatro encerraba, para Kantor, “todo el bien y todo el mal” y era el lugar que, como la Misa, no era otra cosa que la escenificación de un acto “PASADO Y ACABADO”; es decir, privado “de su función y sus consecuencias vitales” y que, sometido a la “DEPURACIÓN Artística”⁵⁴⁰ operada por el Fregadero, hallaba su lugar en el teatro.

La actitud transgresora quedaba materializada en la danza del tango. La situación erótica propiciada por la música, sumada a que la pareja (social) del artista es la Prostituta de Cabaret, subrayan el lugar marginal de la creación y de los creadores. En la *Guía del espectáculo*, Kantor no da demasiadas explicaciones –estarían ocultas en las Cajas del Teatro Cricot- acerca de la significación de la metamorfosis del Altar en Barricada, que se verifica en el último acto, en cuya guía Kantor escribe: “ACTO V/ LA ÚLTIMA OBRA DEL MAESTRO VEIT STOSS:/ “LAS BARRICADAS! ¡Sin comentarios! Fin”.⁵⁴¹

El artista subrayaba así que correspondía al público decodificar el “mensaje” de su espectáculo, ya que el problema del artista moderno fue, en la mayoría de las ocasiones, su necesidad de camuflar el mensaje. Esta actitud era, también, una manera de responder al peso del contenido y del propio mensaje en el Realismo Socialista.

Por ello, en la última escena se establece una comunicación sonora, una especie de código Morse musical, entre Veit Stoss y los personajes, mediante la percusión sobre las Cajas y otros objetos escénicos; un verdadero diálogo sin palabras, pues el “mensaje” se ha de buscar en los signos escénicos, dentro del espacio del teatro.

Este lenguaje críptico que se aleja de la literalidad y la narratividad apunta, en cierta manera, a la abstracción que constituye la base del pensamiento y la práctica artística de Kantor durante la década de los cincuenta bajo la impronta del Informalismo. El artista había manifestado su adhesión al espacio, “puro”, más allá del cual no había “nada”⁵⁴².

Hacia finales de la década había sufrido una crisis que lo llevó a “superar” el collage y la pintura en general, “cuyos encantos se volvían peligrosos, seguros de sí mismos y

⁵⁴⁰ BABLET: *Qu'ils crèvent les artistes. Un spectacle en marche* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 65.

⁵⁴¹ De la entrevista de I. Sadowska-Guillon en “Acteurs” n° 26-27. BABLET: op. cit. p. 65.

⁵⁴² KANTOR: *Infernum*, en *La mia opera, il mio viaggio*, p. 51.

demasiado profesionales” sumiéndolo en un sentimiento de inutilidad, si bien pasajero, ya que lo condujo a descubrir los embalajes y con ellos, el “viejo racionalista” que había en él redescubrió todo aquello -familia, animales, cielo, bosques, colinas, calles- que le era tan “querido y bello en vida”⁵⁴³.

Kantor “no volvería jamás” a la abstracción y en ese espectáculo que constituye toda una declaración de principios, refrendaba su actitud irónica ante un camino artístico que consideraba caduco y cerrado mediante un objeto, el Metro de Carpintero, a la vez objeto pobre y símbolo de la racionalidad, propia de un sector del movimiento abstracto. El espectáculo (*No volveré jamás*) comenzaba en un bar; “una especie de Abstracción de bar”, cuyo Propietario disponía las mesas y los taburetes de manera “maníaca”, midiendo sus distancias con la actitud “pedante” de quien está llevando a cabo actividades a las que atribuye “características de absoluto”⁵⁴⁴. El Metro de Carpintero significaba aquí el escarnio de una práctica artística sumamente radical por parte de los artistas de la abstracción que finalmente había caído en el clisé y el decorativismo a la cual, por esta razón, él había renunciado no sin dolor.

Dicha actitud se repetía en *Hoy es mi aniversario*, a través del personaje de María Jarema⁵⁴⁵, a la que presenta como una especie de comisario cultural soviético, que irrumpe en el “Pobre Cuarto de la Imaginación” del artista junto con los NKVD, caracterizada con la misma vestimenta militar que ellos. Contempla con desprecio al Autorretrato, condensación de la representación, la narratividad y la figuración, mientras inicia un discurso que es toda una declaración de principios: “¡El espacio!/ ¡No hay más que el espacio!/ ¡El espacio puro!”⁵⁴⁶, eco de las declaraciones de Kantor anteriores a su crisis y su apertura al universo de las cosas materiales y las asociadas al mundo espiritual.

Con referencia al mundo espiritual, se verifica que a escena kantoriana está poblada de objetos litúrgicos, mayormente Cruces. Las de *Wielopole, Wielopole* son catorce, en *No*

⁵⁴³ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 67.

⁵⁴⁴ KANTOR: *Guía del espectáculo* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, pp. 76-77.

⁵⁴⁵ Pintora y escultora abstracta, no aceptaba compromisos en lo que se refería a cuestiones artísticas. Formó parte del Teatro Cricot 2 durante dos años como actriz y Kantor la admiró intensamente también en esta faceta de su personalidad artística. Murió de leucemia en 1958, cuando aún no tenía cincuenta años. MALODOBRY, Agata: *Maria Jarema*. 2008. Boz, / Museum Narodowe w Krakowie, Cracovia.

⁵⁴⁶ KANTOR: *Guía del espectáculo* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 197.

volveré jamás, diez de distintos tamaños, sin contar la mayor, donde será crucificado el maniquí del Cura del pueblo y en *Hoy es mi cumpleaños*, disminuyen a siete. Hay también objetos y símbolos pertenecientes al judaísmo: los Rollos de la Torah y las Tablas de la Ley, que llevan los dos Jassidim en *No volveré jamás*.

En *¡Que revienten los artistas!* las Cruces, objetos de suplicio como los Potros -estos, sin connotaciones religiosas-, se encuentran diseminadas por la escena; en los rincones o en torno a ella, como en el prólogo de *¡Que revienten los artistas!* que tiene lugar en la habitación del Guarda del cementerio.

Aparecen también coronando un túmulo y acompañadas por la pala del sepulturero, en tanto que las de gran tamaño encabezan las procesiones. Su significación quiere señalar la frontera donde concurren la muerte, la memoria, lo sagrado, la marca social y espiritual de la religión.

Por ello, en *¡Que revienten los artistas!*, suma otro signo, el Reclinatorio de la Beata⁵⁴⁷; esta vez como parte del mobiliario del hogar. Es un híbrido construido a partir de una rústica mesa de noche montada sobre ruedecillas, a la que se adosó, por la parte de atrás, una pequeña plataforma almohadillada. Se trata de otro objeto de pertenencia ambigua a una serie cerrada en tanto es un “bio-objeto”, ya que el personaje nunca se separará de él mientras esté en el escenario, por el que se desplazará sin perder su posición genuflexa, desgranando el rosario con las manos, otro de los objetos asociados a las prácticas religiosas.

Las vestimentas completan el conjunto de signos de ese campo. En escena aparecen personajes católicos -el Cura y los Obispos-, ensotados y ataviados con los signos propios de cada rango. Los judíos -el Rabino y los dos Jassidim-, visten según la costumbre de esta secta: caftán negro y amplio sombrero del mismo color, del que se escapan unas largas patillas ensortijadas. El Rabino cubre sus hombros con el *tales*, chal de oración blanco, con rayas negras en los extremos.

2.2.1. Los instrumentos musicales

Los instrumentos musicales abundan en los espectáculos kantorianos, incluyendo los más primitivos y populares, como las Matracas de *Wielopole, Wielopole*. Las hay de

⁵⁴⁷ Komódka- klecznik Swietoszki (Mesa de luz- reclinatorio de la Beata). *¡Que revienten los artistas!* 1985. Catálogo Cricoteka, p. 131. Ver Anexo.

dos tipos, una giratoria⁵⁴⁸ y otra de percusión⁵⁴⁹. En *La clase muerta*, una Trompa de Caza anuncia la lectura de la lista de bajas durante la Primera Guerra Mundial; en *No volveré jamás* los instrumentos de la orquesta de violines de los Músicos-Soldados ciegos⁵⁵⁰ son más refinados, aunque no son reales sino construcciones, como no lo es el Violín del Tío Stas⁵⁵¹, del mismo espectáculo. Los primeros, de plancha de aluminio galvanizada con cuerdas de plástico y el segundo, una caja de madera vieja, rústicamente trabajada, con la manivela de metal.

De más difícil clasificación es el Altavoz⁵⁵² (*El retorno de Ulises, ¡Que revienten los artistas!, Hoy es mi aniversario*), un *objet trouvé* tecnológico que no sólo emite música sino que es el personaje múltiple de las voces en *off*: del espectro del Padre, que anuncia escuetamente: “He muerto el 24 de enero/del año 1944”⁵⁵³ y la voz del propio Kantor, sentado y mudo a una de las mesas del bar, quien grabó el último parlamento de Ulises del espectáculo de 1944 con la sentencia: “Nadie retorna vivo al país de su juventud”⁵⁵⁴.

En *Hoy es mi cumpleaños* se oye la voz real de Jonas Stern⁵⁵⁵, en una grabación felizmente conservada, en la cual el artista relata cómo se salvó, milagrosamente, de un fusilamiento colectivo. Debido a su asociación con la voz humana también se lo podría considerar un “bio-objeto” que da cuenta de la memoria del pasado.

De los instrumentos musicales, dos cumplen funciones relacionados con momentos traumáticos o fundamentales de la vida social o íntima: la Trompa que, como se ha dicho, precedía el anuncio de los caídos en el frente y el Violín del Tío Stas el

⁵⁴⁸ Terkotka (Matraca giratoria). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka, p. 108. Ver Anexo.

⁵⁴⁹ Kolatka (Matraca de percusión). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka. p. 108. Ver Anexo.

⁵⁵⁰ *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 91.

⁵⁵¹ Wuj Stasio-Zeslaniec (Tío Stasio el Deportado). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka, p. 119.

⁵⁵² Megafon-szczekaczka (Megáfono-amplificador). *No volveré jamás*. 1988. Op. cit., p. 167. Ver Anexo.

⁵⁵³ KANTOR: *Guía del espectáculo*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 96.

⁵⁵⁴ KANTOR: Op. cit., p. 108.

⁵⁵⁵ Pintor polaco (1904-1988) muy influyente en los medios artísticos de Cracovia, formado con el pintor Lidwik Mehoffer y en la Academia de Bellas Artes, donde enseñó entre 1954 y 1975. Creador del Grupo Cracovia con María Jarema y otros artistas, conectó con la generación más joven, a la que pertenecía Kantor. Como María Jarema abrazará la abstracción para ir derivando hacia una clase de figuración en la cual, sin embargo, permaneció fiel a los aspectos constructivos y estructurales, a pesar de ser miembro del Partido Comunista que implantó en Polonia el Realismo Socialista en Polonia, cuyos dictámenes nunca obedeció. Stern fue detenido por sus actividades en la resistencia y sometido a un fusilamiento colectivo. Las balas no lo alcanzaron y luego de pasar una noche en la fosa común, bajo los cadáveres de sus compañeros, pudo huir cuando la guardia de los soldados se relajó. KITOWSKA-LYSIAK, Malgorzata: Instituto de Historia del Arte. Universidad Católica de Lublin. CULTURE.PL. On line.

Deportado, quien aparecía en circunstancias importantes para la familia o en momentos históricos de los que él había participado.

En la *Guía del espectáculo* de *Wielopole, Wielopole*, donde aparece por primera vez⁵⁵⁶, Kantor describe el instrumento:

“CAJA DE VIOLÍN”/ en la cual se esconde púdicamente un pobre/ organillo./ Sin embargo, cree [el Tío Stas] que toca un violín/ EL CÁNTICO DE LA NOCHEBUENA/ el de nuestra infancia, deformado por ese vulgar instrumento⁵⁵⁷.

Además del Cántico de la Nochebuena, el Violín emitía un fragmento del *Scherzo en Si menor*, para piano, de Chopin, interpretado en ese instrumento, produciendo un extraño choque entre esa música culta y refinada con el aspecto basto y el origen claramente popular de ese híbrido instrumental.

Por su forma, el Violín del Tío Stas se asemeja al *zamek*, la lira de manivela de origen popular del que hay un ejemplar en el Museo Etnográfico de Cracovia y fue motivo de cita en la pintura y en la literatura polacas del siglo XIX⁵⁵⁸.

El *zamek* tiene la forma y el tamaño de una viola grande, pero con el puente muy corto y, en el extremo opuesto a él, posee una manivela que se gira con la mano derecha. Sobre un lado del puente cuenta con un teclado para la mano izquierda.

Los tocadores de *zamek*, figuras populares entre los siglos XVIII y XIX⁵⁵⁹, solían ser cosacos que erraban de una aldea a otra por la zona de Ucrania cantando las gestas de los héroes de la zona, figuras trashumantes como los Artistas saltimbanquis de Kantor y los Artistas del Teatro Cricot 2.

La presencia de este instrumento es común en la poesía romántica polaca de Julius Slovacki, Severyn Goszczynski y, sobre todo, del escritor simbolista más frecuentado por Kantor durante la primera parte de su carrera teatral, Stanislas Wyspianski, en cuya obra más conocida, *La boda*, el *zamek* está acompañado por las matracas.

⁵⁵⁶ El objeto y el personaje aparecen después en *No volveré jamás* y *Hoy es mi aniversario*.

⁵⁵⁷ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 196.

⁵⁵⁸ POCHALSKI, Kazimierz: *Scena rodzajowa-lirnik przed* (Escena de género con lira).1877. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Varsovia. En *Polska wedyń mistrzów*. Demart., p.84. S.D. Sin mención de autor ni lugar de publicación. Ver Anexo.

También está representado en *Wernyhora*, de Jan Matejko, que evoca la figura del legendario bardo cosaco de ese nombre, quien profetizó la destrucción de Polonia. (Museo Nacional de Cracovia).

⁵⁵⁹ Diez años atrás se podía ver en la plaza del Rynek de Cracovia a un viejo tocador de lira ucraniano, que cantaba las gestas de los héroes de la época en que Ucrania formaba parte del reino de Polonia, antes de las particiones.

Hay dibujos del Violín del Tío Stas⁵⁶⁰ que Laura Passega realizó durante los ensayos florentinos de *Wielopole, Wielopole*. Originariamente, había un violín dentro de la caja, la cual se apoyaba sobre una muleta que finalmente desapareció de los espectáculos porque no resultaba práctica. Solo permanecerá la caja con el agregado de la manivela que el Tío Stas guardaba en el bolsillo.

Según consignó esta investigadora en su diario, en el ensayo del 29 de diciembre de 1980, los Tíos Olek y Karol se lo arrebataban al Tío Stas y le devolvían la caja, que éste fingía tocar con gran concentración⁵⁶¹. Esta escena no aparece en las grabaciones de ensayos existentes, ni se vio en las representaciones de Barcelona.

El violín -su estuche- sería una metonimia de los sufrimientos del pueblo polaco, desprovisto de su “alma”, de su patria, así como la caja lo estaba del instrumento que encerraba. Su significación se ampliaría, en tanto el Tío Stas había vuelto de su deportación a Siberia después de la Primera Guerra Mundial, lugar de destierro de los patriotas que habían participado en los levantamientos del siglo XIX -cuando no eran condenados a muerte-, práctica que se siguió utilizando en el XX, tanto durante el régimen zarista como en el soviético.

El Violín del Tío Stas el Deportado negaba su nombre en todos sus aspectos: musical, ya que no sonaba como un violín; conceptual y formal, porque no era sino un estuche que afectaba los rasgos de otro instrumento. Era, pues, un objeto híbrido, con múltiples connotaciones, afectivas y culturales. Como el Tío Stas, también él había sido “deportado” de distintas series de instrumentos musicales a lo largo de la historia polaca y había contaminado su voz y su forma por el camino.

2.2.2. La música

Las formas sonoras se comportan de la misma manera que las formas visuales: unas forman grandes masas inmóviles, otras son menudas, movedizas, agitadas. TADEUSZ KANTOR

⁵⁶⁰ KANTOR. *Wielopole, Wielopole*. Dossier, p. 25.

⁵⁶¹ PASSEGA: Op. cit., p. 26.

La música que el artista utilizaba en sus espectáculos no estaba en función de subrayar o ambientar las escenas sino para provocar “ las tensiones, las energías, las relaciones”⁵⁶² cuya significación es emocional, no narrativa ni ilustrativa, razón por la cual la hemos considerado un objeto autónomo, del mismo rango que los objetos materiales.

Su función es similar a la del *leit motif* wagneriano y se relaciona tanto a personajes como a situaciones, creando imágenes abstractas que se relacionan con las formas y los colores, como puntualizaba el autor en las notas a *El retorno de Ulises*:

“Rojo de los pretendientes, negro de Ulises, blanco de Penélope. Formas borrosas de los pretendientes, forma austera de Ulises)/ Forma suave, delicada, de Penélope./Voces chillonas de sopranos, agudos e inquietos son los pretendientes -voz baja, medida, poderosa, la de Ulises”⁵⁶³.

Los temas musicales proceden de fuentes y épocas muy variadas y el tratamiento que reciben en los espectáculos es apenas algo más “respetuoso” que las manipulaciones a que Kantor sometía a los objetos y a los textos.

La música materializa de forma sonora el manifiesto del Teatro Cero, en tanto no es la explicación, traducción, interpretación, actualización o equivalencia respecto del texto dramático⁵⁶⁴ porque también ella contribuía a desintegrar la ilusión y no a subrayarla. Construida sobre el ritmo y el movimiento, es un signo vital que contrastará con fuerza en el contexto del teatro de la muerte y, en sentido muy amplio, podría considerarse una categoría de bio-objeto en algunos casos, como el *Vals François* (1912) que acompaña a las acciones de los Viejitos-alumnos de *La clase muerta*

Este vals es una composición de Zygmunt Krasinski, grabada por varios artistas a lo largo de la primera mitad del siglo XX y por ello, muy difundida. Es el fragmento musical dominante en todo el espectáculo, con la única excepción del Himno Austríaco⁵⁶⁵, que suena en la escena en la cual se anuncia el asesinato del príncipe heredero del Imperio Austrohúngaro en Sarajevo.

Como señal de degradación, es la Fregona quien lee el titular en el periódico, arrebatándoselo al Conserje, en cuyas rodillas reposa. Este, que permanecía inmóvil

⁵⁶² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 22.

⁵⁶³ KANTOR: Op. cit., p. 22.

⁵⁶⁴ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 52.

⁵⁶⁵ El *Kaiserlied* fue compuesto por Joseph Haydn en 1797. Utilizó su melodía en varias obras posteriores, entre ellas, en el movimiento lento del *Cuarteto Imperial para cuerdas en Do menor*, op. 73, n° 3. Su tercera estrofa es el himno nacional de la República Federal Alemana.

como un maniquí sentado en su silla, se recobra de su rigidez con las primeras notas y comienza a cantarlo.

El Vals aparece en contextos importantes, subrayados por la intensidad del volumen de la grabación, que aumenta o disminuye hasta desaparecer, característica que se mantendrá en el tratamiento de los motivos musicales de las siguientes obras. En este espectáculo, abre y acompaña al Gran Desfile, en el cual los Viejitos se van sentando en los pupitres que ocuparan en su infancia.

Otro de los recursos de Kantor es la superposición. Los temas musicales se solapan a partir de un cierto momento, hasta que uno de ellos se impone sobre el otro, caracterizando las tensiones que se producen en la escena. Este recurso dadaísta que, en ese caso tendía a destruir la comprensión del discurso, en manos del artista se convierte en una señal de su conversión en objeto pobre, destituido de su integridad e identidad. Sin embargo, no pierde por ello la autonomía, al “dirigir” las significaciones de cada escena a través de los demás recursos: la variación en la intensidad del volumen y la repetición en bucle.

En “La lección de Salomón” de *La clase muerta*, el vals suena tras el alfabeto recitado por los alumnos en forma de cantilena, pautada por el estribillo “ai na nyna”, perteneciente a una canción judía de la que se hablará más adelante.

La música suena primero casi imperceptiblemente en las voces de los Viejitos alumnos, hasta que su volumen va aumentando cada vez más y el *fortissimo* los conduce a la escena siguiente, la del Brindis, presidido por el *Vals François*.

Las palabras del *Vals François* aluden de forma sentimental al tiempo pasado -“Si los viejos tiempos volvieran otra vez...”⁵⁶⁶-, hasta convertirse en un “llamado vano y desesperado”⁵⁶⁷ que, gracias al creciente volumen y a la repetición, consigue que los Viejitos resuciten, por un momento, al tiempo pasado.

Así, en la ilusión de haber reecontrado la niñez, se van poniendo de pie tras los pupitres, formando un friso ascendente de cuerpos y manos agitadas como en un brindis a sus sueños, pero a medida que la música decrece ellos van perdiendo fuerzas y caen

⁵⁶⁶ Programa del espectáculo, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 90.

⁵⁶⁷ KANTOR: *Guía del espectáculo*, en op. cit.p. 91.

otra vez, inmóviles, en sus asientos. La situación vuelve a repetirse más adelante, en la escena titulada “Las apariencias del éxito: el Gran Brudes”. Primero, los Viejitos se animan, acompañados por la música y, nuevamente, cuando esta se va apagando, ellos también lo hacen hasta que vuelve a sonar. En esta repetición, sus gestos han perdido la espontaneidad inicial y actúan según el cliché de todo brindis formal.

El *Vals François* cambia nuevamente su carácter en la escena de “El picnic”. Los Viejitos-alumnos, engañados por la Mujer de la ventana, salen alegremente del aula hacia el campo, acompañados por la música cuyo ritmo y volumen connota sus sentimientos de alegría y libertad.

Ella los obliga a correr y a saltar, a comportarse como niños, pero son viejos y uno a uno mientras giran en torno a los bancos, se apoyan en ellos, exhaustos, acompañados por el *Vals*, cuyo carácter ha cambiado y ahora suena como una danza de la muerte que prepara el final de la escena, marcada por la violenta irrupción del Soldado de la Primera Guerra Mundial, cuya memoria mutilada solo recuerda la orden de cargar con su carabina.

Los Viejitos escapan al ritmo del *Vals*, cuyo volumen connota el momento de peligro, y desaparecen por un agujero negro -la entrada al escenario- que no lleva a ninguna parte; en tal caso, a la muerte o al olvido, urgidos en su huida por la Fregona-muerte, que vacía la escena con su Escoba-guadaña⁵⁶⁸.

El curso de la muerte sigue desenvolviéndose en la escena de la foto conmemorativa, el “Daguerrotipo histórico”, también pautada por el *Vals*. Es el Viejito de la bicicleta quien se encarga de colocar a sus compañeros para la fotografía, enarbolando además de la Cámara de Fotos⁵⁶⁹ que cuelga de su cuello como una trompa de elefante, una pistola. Esta escena contiene los elementos significantes –foto/fijación temporal/muerte- que se desarrollará en *Wielopole, Wielopole*, pero en ese espectáculo el ruido de los disparos del arma se superpondrá y dominará a la música.

Hacia el final de *La clase muerta*, el *Vals* acompaña el juego de cartas (clandestino) que los alumnos realizan con las Esquelas⁵⁷⁰ funerarias de los caídos en el frente. La música

⁵⁶⁸ Miotla (Escoba). *La clase muerta*. 1975. Catálogo Cricoteka, p. 63. Ver Anexo.

⁵⁶⁹ Aparato fotograficzny (Aparato fotográfico). *La clase muerta*. 1975. en op. cit, p. 75. Ver Anexo.

⁵⁷⁰ Klepsydra (Esquela). *La clase muerta*. 1975. Catálogo Cricoteka, p. p, 74. Ver Anexo.

aumenta paulatinamente su volumen mientras los alumnos las apilan y pegan entre sí. Los golpes rítmicos y macabros de las bolas de madera de la Cuna Mecánica se funden con sus estrofas.

Las cantinelas y las letanías que recitan los alumnos juegan también un papel musical, cuyos distintos ritmos y juegos de palabras onomatopéyicos, carentes de sentido, responden a las preguntas estereotipadas del profesor. Dichas letanías se repiten en *No volveré jamás*, cuando los Viejitos-alumnos que vivieron la Primera Guerra se conviertan en los fugitivos de la doble invasión –alemana y soviética- que sufrió Polonia durante la Segunda Guerra Mundial.

A diferencia de *La clase muerta*, en *Wielopole, Wielopole* los fragmentos musicales diferentes serán seis: el *Salmo 110*, en una grabación directa de un coro de montañeses en la iglesia de Niedzica, Polonia; el *Scherzo n° 1 en si menor, op. 20* de Chopin, *Rachel*, una canción judía de cabaret, otra del mismo origen, *Sha, sha, der rebe geyt* y la marcha *Nosotros, la Primera Brigada*, himno de la legión polaca del ejército austríaco que formó y comandó el Mariscal Pilsudski y la *Marcha Rakovsky* de Berlioz⁵⁷¹.

Denis Bablet consigna de qué modo azaroso halló Kantor la grabación de la marcha de Pilsudski en un viejo disco, muy usado, con un sonido “como venido del más allá”, que utilizó en ese espectáculo y en *¡Que revienten los artistas!*, acompañando la aparición del Mariscal montado en su Caballo-esqueleto y rodeado de sus Generales⁵⁷². Se trata de un *objet prêt*, ya que casi no fue manipulado por el técnico de sonido, como era habitual en las prácticas kantorianas respecto de sus materiales.

Cabe subrayar que, cuando halló la marcha, aún no sabía de qué trataría su espectáculo, salvo la idea de que “la gloria de una nación se encerraba en una música, en un texto literario”⁵⁷³.

Fue grabada en cinta de forma clandestina, debido a las connotaciones nacionalistas y anti soviéticas de la figura del Mariscal⁵⁷⁴, y en ella quiso mantener el sonido que

⁵⁷¹ Se trataba de una marcha muy familiar a los oídos polacos, dadas las connotaciones nacionalistas de ese cuerpo militar singular dentro de las fuerzas armadas austríacas, que luchó durante la Primera Guerra Mundial y, más tarde, contra el Ejército Rojo, por la independencia de Polonia.

⁵⁷² BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 60.

⁵⁷³ KANTOR: *Qu'ils crèvent les artistes! Un spectacle en marche* (¡Que revienten los artistas! Un espectáculo en marcha) en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 42.

escuchara en la vieja placa. El ingeniero que colaboró con Kantor en los tres últimos espectáculos señala que el artista no sabía música ni se interesaba particularmente por ella, pero tenía muy buen oído y sabía reconocer en las propuestas de los técnicos de sonido o de otras personas de la compañía, lo que necesitaba para las escenas⁵⁷⁵.

La marcha se impone siempre al solaparse con cualquier otro motivo que la preceda; se produce una especie de “invasión”, de irrupción musical, del mismo modo como los soldados asaltarán la Habitación Familiar. Domina las escenas que aluden a la violencia exterior, como la partida del Tío Adas en el tren de los conscriptos hacia el frente -acompañada primero por el Violín del Tío Stas- y suena con gran fuerza en la escena de la violación de la Madre Helka por los Soldados.

Otra partitura de carácter militar que pertenece a *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz, conocida comúnmente como *Marcha Racovsky*, es la que interpreta la Orquesta de los Violinistas-Soldados ciegos en *No volveré jamás*, al ritmo desigual de los golpes de sus botas en el suelo cuando desfila ante los Novios, anticipando la inminente Guerra del 14 y la partida del esposo al frente.

La presencia de la música judía está en paridad con los himnos religiosos católicos en el conjunto de los espectáculos, lo que expresa la constitución social de Polonia anterior de la Segunda Guerra Mundial, donde esta comunidad representaba un tercio del total de la población, pero también la propia circunstancia biográfica del artista, a la vez que un homenaje a las víctimas del Holocausto, entre ellas, su padre.

El maniquí de Marian Kantor, ligado a un potro de tortura, entrará solemnemente en *No volveré jamás*, seguido por la Orquesta de los Violines Ciegos, que interpreta una canción-plegaria *Yo creo con fe completa*, alternándola con la *Marcha Rakovsky* y que cantará de forma desgarradora la Fregona, para acompañar a las víctimas a la cámara de gas⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ El Mariscal Pilsudski era un nacionalista polaco, marcadamente anti ruso. Luchó contra las tropas del zar durante la Primera Guerra Mundial y contra el Ejército Rojo acabada la Primera Guerra, dadas las intenciones de la revolución rusa de extenderla hacia el oeste. LUKOWSKI, Jerzy y ZAWADZKI, Hubert: *Historia de Polonia*, pp. 213-220.

⁵⁷⁵ DOBROWOLSKI, Tomasz: “Le temoignage d’un ingénieur de son”, en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*. vol. 2, p. 257.

⁵⁷⁶ La autoría se atribuye a Reb Zarkiel Davida, un *jasid* que la habría compuesto y cantado en el vagón de tren que lo conducía a Treblinka y habría circulado hacia los demás vagones de prisioneros. Originada en una plegaria, inspiró numerosas canciones, una de las cuales contiene en su letra el décimo

En el espectáculo suena la versión de Moni Obadía, que también prestará su concurso en *Hoy es mi aniversario*, con la grabación de *La arena del tiempo*.

En *La clase muerta* se oye *Aj, na nyna*, una canción en forma de letanía, que representa las lamentaciones del *jeder*, la escuela donde los niños aprendían el alfabeto hebreo para poder leer y memorizar la Torá y las Escrituras. La cantan en *No volveré jamás* los fugitivos del año 39, los antiguos alumnos de *La clase muerta*, que huían de los invasores alemanes y soviéticos, antes de dormirse exhaustos sobre los restos de los pupitres.

El *Scherzo* de Chopin es la música que suena en el Violín del Tío Stas, quien cree tocar el *Cántico de Nochebuena*, cuando entra a la Habitación de la Infancia. Esta pieza se oirá en la escena final en que la familia dispone la mesa para Cena de Navidad-Última Cena, que nunca se celebrará.

La música acompaña a todos los preparativos subrayando con agudos y graves, con saltos en la intensidad del volumen, el trajín de los personajes colocando las Tablas de la Mesa, que pasan oscilando sobre las cabezas de la alarmada familia. En este momento de “peligro” doméstico, irrumpe la música militar de la marcha, que significa el peligro mayor de la guerra y se entrelazará con el canto religioso imponiéndose con la fuerza de su volumen, mezclada con los gritos aterrados de los personajes.

La marcha militar moviliza a los soldados como si fueran autómatas y se produce una escena caótica entre los personajes, los objetos y la música, que clausura la Fotógrafa-muerte con la Cámara-metrallera, al fijar a la familia en la Fotografía-recuerdo y masacrar a los Soldados.

Cumplido esto, la marcha disminuye en intensidad hasta desaparecer y, tras un momento de silencio, el Tío Stas toca su Violín, último motivo musical que se oye en escena, porque el postrer sonido serán los pasos del Rabino que arrastra el maniquí del Cura y se pierde en la Antecámara, lo que ponen fin al espectáculo.

tercero de los artículos de la fe recopilados de la Mishná por Maimónides. Las palabras hebreas significan “yo creo con fe completa” y están presentes en todos los versos. Se convirtió en el himno de los campos y la cantaban otros prisioneros para acompañar a los que marchaban a la cámara de gas. Después de la guerra se interpretó durante las fechas señaladas del Holocausto y durante la Pascua, para recordar a los muertos. Como contrapartida o complemento, las mismas palabras también han servido para canciones que se interpretan en bodas y otros eventos felices. <http://www.jewichvirtuallibrary.org> y <http://modzitz.org/> S.D.

Kantor volvió a utilizar música religiosa -*Muy Santo Señor, Santo y Fuerte*-, plegaria polaca en *¡Que revienten los artistas!* y el *Salve Regina* en *No volveré jamás*. Sin embargo, está ausente de su obra póstuma en la cual se repite la marcha *Nosotros, la pequeña brigada*.

Un género nuevo en los espectáculos kantorianos y será el dominante en *No volveré jamás*. Se trata del tango, que hizo furor en la Europa de los años veinte y treinta en versiones con acentos y ritmos muy diferentes de los originales rioplatenses⁵⁷⁷.

Se lo oyó por primera vez en *¿Dónde están las nieves de antaño?* y será el Apache de *¡Que revienten los artistas!* quien tenga como único lenguaje la letra de un tango que cantará estrofa a estrofa antes de colgarse de su Horca-retrete al final de cada una.

Se trata de un tango europeo, *Baile en la calle Gnojna*, de S. Grzesik, una canción de los suburbios de Varsovia que conserva el vocabulario de los marginados. Caracteriza al personaje como un *leit motiv* y subraya la condición “pobre”, degradada, a través de su lenguaje coloquial.

En cambio, para *No volveré jamás*, echó mano de un tango argentino de Francisco Canaro, *Tiempos viejos*, cuya letra alude a todas las cosas “que no volverán”, igual que los “veinticinco abriles” que añora el tango⁵⁷⁸.

El ingeniero de sonido, Tomasz Dobrowolski, trabajó sobre la introducción instrumental de la música cortando y montando el fragmento y dejando de lado la parte cantada. Este tango es bailado por casi todos los personajes de la obra en una u otra escena: lo baila el Dueño del bar; también el Cura, con verdadero frenesí en lugar de proceder a celebrar la boda, que quedará a cargo del primero, en otro gesto destinado a degradar el rango de la ceremonia y, al mismo tiempo, señalar que fue un matrimonio fallido.

Luego los bailarían los dos Obispos y se sumará el resto de los invitados a la boda. La culminación del baile llega cuando el escenario es ocupado por siete parejas muy heterogéneas: dos de ellas incluyen a un maniquí; otros personajes bailan con objetos, como los dos *Jasidim*, unidos por las Tablas de la Ley y, finalmente, el Cura quien baila con la Cruz.

⁵⁷⁷ En la Polonia actual el tango es uno de los géneros preferidos por los músicos de las dos últimas generaciones, tanto clásicos como populares, los cuales tienen como referencia principal a Astor Piazzolla. Incide incluso en la interpretación de la música folklórica polaca, habiendo asimilado las particularidades de su ritmo, que se infiltra en la música original.

⁵⁷⁸ DOBROWOLSKI: *Le témoignage d'un ingénieur du son* (El testimonio de un ingeniero de sonido), en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 257.

A pesar de que la letra no está explícita, la nostalgia por el pasado y la filosofía de “todo tiempo pasado fue mejor”⁵⁷⁹ propia del tango, y que rezuma la música, está contestada por la actitud artística de Kantor respecto de sus anteriores espectáculos, condensada en el título de la obra. Con la presencia actualizada de antiguos personajes, que se metamorfosean o se travisten rechaza la representación de los antiguos triunfos y subraya que la experiencia artística que no implique nuevos descubrimientos está condenada a convertirse en un clisé sin valor.

El tango reaparece en *Hoy es mi aniversario*, pero esta vez se trata de uno italiano, el *Tango delle rose*, de Aldo Bottero, que cubría la necesidad de contar con algo nuevo “rítmico y sentimental”⁵⁸⁰ para ese espectáculo, el cual se convirtió en el hilo conductor del resto de los motivos musicales⁵⁸¹, muy diferentes a él y entre sí.

Uno de ellos es la canción rusa, *Estepa, mi estepa*, grabada por el coro Alexandrov. Tomasz Dobrowolski recuerda que Kantor buscaba música de los años veinte y treinta para acompañar la carta de Meyerhold a Molotov, pero se decantó por esta, que era de la década de los cuarenta, probablemente. Comienza muy *piano* y va creciendo en volumen a medida que aumenta la angustia de la lectura, acentuada por las repeticiones necesarias para adaptarla a la duración de la escena, a la que acompaña con un *pianissimo* final.

La arena del tiempo, la canción popular judía grabado por Moni Obadia, sostiene la escena del Doctor Klein-Jehová y también, de forma más discreta, la de Jonasz Stern, subrayando así el origen judío de ambos. Esta canción es también el motivo del Aguatero de Wielopole.

⁵⁷⁹. “¿Te acordas, hermano? ¡Qué tiempos aquellos! /eran otros hombres, más hombres los nuestros, / no se conocían coca, ni morfina, los muchachos de antes no usaban gomina./ ¿Te acordas, hermano? ¡Qué tiempos aquellos! Veinticinco abrilés que no volverán / veinticinco abrilés, volver a tenerlos, si cuando me acuerdo me pongo a llorar./ ¿Dónde están los muchachos de entonces? Barra antigua de ayer, ¿dónde están? / Yo y vos solos quedamos hermano. Yo y vos solos para recordar./ Te acordas, las mujeres aquellas minas fieles de gran corazón, / que en los bailes de Laura, peleaban cada cual defendiendo su amor. / ¿Te acordas, hermano, la rubia Mireya, / que quite en lo de Hansen al loco Cepeda; / casi me suicidó una noche por ella, hoy es una pobre mendiga harapienta./ ¿Te acordas?, hermano, lo linda que era? Se formaba rueda pa' verla bailar / cuando por la calle, hoy la veo tan vieja / doy vuelta a la cara, y me pongo a llorar”. Letra: Manuel Romero. Música: Francisco Canaro. (1925). <http://todotango.com>.

⁵⁸⁰ DOBROLOWSKI: en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 259.

⁵⁸¹ DOBROLOWSKI, Op. cit., p. 259.

Entre los recursos sonoros de sus espectáculos, las grabaciones de las voces en *off* juegan un papel importante en *No volveré jamás*: el comunicado en alemán que da cuenta de la muerte de Marian Kantor debido, oficialmente, a un ataque cardíaco y el monólogo que Kantor grabó, en polaco y en francés, para la versión en ambos idiomas que se hizo en Milán, pero suprimió una versión en alemán porque no estaba conforme con su pronunciación de los fonemas a pesar de que tampoco su pronunciación francesa era de las mejores.

Para *Hoy es mi aniversario* se contaba, como se ha dicho, con una grabación del propio Jonas Stern. De esta grabación solo se suprimieron las largas pausas que había hecho el pintor durante el registro. Por el contrario, no había disponible ninguna de María Jarema, a pesar de las numerosas entrevistas radiales que se le habían realizado durante su carrera artística.

El brindis de la familia, deseando al Padre Smietana que viviera “cien años” (*sto lat*), usual en Polonia en la celebración de aniversarios, se extrajo de una versión filmada de *Wielopole, Wielopole* sin manipulaciones técnicas, salvo algunos retoques a fin de mejorar la acústica.

A la muerte de Kantor y en la necesidad de que estuviera su voz para la gira de *Hoy es mi aniversario*, se seleccionaron los textos a su cargo de las filmaciones de los ensayos ya que había tenido tiempo de grabarlas porque la preparación de ese espectáculo se hizo con poco tiempo y se sucedieron muchos inconvenientes de todo tipo, según recuerda el ingeniero de sonido⁵⁸².

También las voces y los ruidos forman parte del objeto musical: los gritos de los Tíos que no saben si irse o quedarse, los gemidos de la Tía, las órdenes aulladas. Incluso el lenguaje está tratado desde una perspectiva musical, deformando sus fonemas e incluyendo juegos onomatopéyicos. La repetición de las frases hechas referidas a todas las circunstancias de la vida, incluidos los rituales religiosos, las convierten en frases cuya musicalidad prevalece sobre el significado.

En cuanto a los ruidos de distintas clases, sean los producidos por las botas de los militares al marchar, sean las de los Soldados o de los miembros de la Orquesta de Violinistas-Soldados ciegos; por los objetos al desplazarse o los golpes de las puertas, se

⁵⁸² DOBROWOLSKI en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 261.

ven subrayados por la percusión amplificada del sonido de la *kolatka*, la carraca de percusión, que en Polonia sustituyen a las campanas en Viernes Santo para marcar el momento de la Crucifixión y que también aparecen en los rituales judíos⁵⁸³.

En *No volveré jamás*, los golpes en la puerta pautan todo el espectáculo desde la primera escena y, generalmente, anuncian la aparición de los personajes actuales, los de puestas anteriores, o alguna desgracia.

Los disparos están producidos por el Soldado traumatizado de *La clase muerta*, se amplifican en *Wielopole, Wielopole* con la Cámara fotográfica-ametralladora y, en un *crescendo* dramático, culminan en *Hoy es mi aniversario* donde, además de las armas ligeras, aparecen cañones y vehículos acorazados.

Los géneros musicales y sus significaciones no “ilustran” las escenas, como ya hemos dicho. Antes bien, cuando no funcionan como *leit motiv*, producen contradicciones heréticas.

En *Wielopole, Wielopole*, la Abuela, con la Bacinilla de porcelana blanca en la mano, proporciona alivio a su hermano, el Cura moribundo, mientras se oye el *Salmo 110* cantado por el coro. El Rabino irrumpe en los funerales del Cura⁵⁸⁴ con una canción de cabaret, *Rachel*, que deviene en otra canción judía muy popular: *Sha, Sha, der rebe geyt*⁵⁸⁵.

En el primer acto de *Hoy es mi cumpleaños* dichas contradicciones se intensifican. La irrupción de los soldados en el “Pobre Cuarto de la Imaginación” del artista la convierten en ruinas y hacen huir a la familia por el marco del cuadro que les sirvió de puerta de entrada, Suena el Himno Austríaco, la melodía espiritual y reposada de Haydn, en medio del fragor de los destrozos. La celebración familiar con el Padre Smetana de Wielopole y el violín del Tío Stas -que repite el *Scherzo* de Chopin- queda interrumpida por el estallido de la guerra anunciada con la entrada de los

⁵⁸³ ERULI: *Wielopole, Wielopole* en *Les voies de la création théâtrales*, vol. 1, p. 265.

⁵⁸⁴ El Rabino de Wielopole era un amigo personal del Cura, tío abuelo de Kantor. Este relató a Brunella Eruli que en los funerales del cura, el rabino quiso rendirle homenaje y se sumó al cortejo, con toda su cofradía, camino del cementerio cantando la canción “Rachel”, al ignorar cuál podía ser la música apropiada para un funeral católico. Ello produjo tal confusión entre los curas que llevaban el féretro, que lo abandonaron en el sendero y huyeron a través de los campos. Por ello será Kantor quien venga a buscar al maniquí del cura, olvidado por la familia bajo la mesa. ERULI: *Wielopole, Wielopole* en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 225.

Soldados. Su brutalidad tergiversa las palabras de la canción patria, cuya intención original era llamar a la hermandad del pueblo alemán y a realizar acciones nobles.

En el espectáculo de Kantor se oye una versión instrumental, pero en la mente del público resonaría, probablemente, la letra de Hoffmann von Fallersleben (“Alemania, Alemania, por encima de todos en el mundo”) difundida durante la Segunda Guerra Mundial junto con las canciones propias del partido nazi y que en esas circunstancias se interpretaba como una justificación altanera del nada “noble” expansionismo.

En el acto cuarto, una nueva invasión de los representantes del poder al “Pobre Cuarto de la Imaginación” del artista sucede a los sones de *Estepa, mi estepa*. El carácter de esta forma popular rusa a que pertenece, la *chastushka*, es ligero, humorístico y su ritmo es acelerado, ya que *chastushka* significa “ hablar rápido” en ruso.

No obstante, su intencionalidad, ingenua y satírica, queda desmentida por las acciones que se suceden, lo que desnuda el carácter violento y represor del régimen soviético tras una máscara popular y humanista.

2.2.3. Los marcos

Los signos teatrales que en su mayor parte se acaban de recorrer, se completan con la metáfora del Marco bajo la forma de tres marcos de cuadro que funcionan en el espectáculo a modo de espacios sub-escénicos, dentro de los cuales transcurre, en forma de cuadros vivientes, buena parte de *Hoy es mi cumpleaños*.

La función del marco en la pintura no es meramente decorativa. Delimita el “mapa estructural”⁵⁸⁶, el campo sobre el cual se desarrollarán las fuerzas del cuadro y sus tensiones, que no solo transcurren en la superficie sino también en sus bordes, como bien sabía Kantor quien, como ya hemos visto, otorgaba un gran valor a los márgenes y a los rincones.

Kantor atribuía a las secuencias que se desarrollaban en los marcos la escenificación de problemas fundamentales para su arte y para su vida: la representación y la identidad, la memoria y la creación.

⁵⁸⁶ ARNHEIM, Rudolf cfr. en CRESPI, Irene/FERRARO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas*. 1971. EUDEBA. Buenos Aires, p. 52.

Problemas que estaban siempre en movimiento, en continua revisión y a los que no permitía acumular el polvo del tiempo que “tú debes sacudir al salir del marco”⁵⁸⁷, como explicaba a sus actores y así mismo.

Tales objetos no aparecen en otros espectáculos, ya que este último despliega una mirada retrospectiva al conjunto de su vida como artista, a su papel como miembro de una familia desde su concepción y a su relación con el arte y con la Historia.

De allí los tres Marcos⁵⁸⁸ que acotan los tres aspectos de su vida, imbricados entre sí pero conservando sus límites, ya que estos constituyen, además, una frontera; el lugar de pasaje entre la realidad y la ficción:

Y nuevamente estoy “en escena”/ sin duda no explicaré nunca/ con claridad y a fondo este “hábito”/ ni a vosotros, ni a mí mismo // Pero a decir verdad, no se trata de estar “en escena”/ sino en la frontera./ Ante mí: la sala, / vosotros Señores y Señoras, o sea,/ (según mi vocabulario)/ la Realidad,/ detrás mío, lo que se denomina la Escena/ y en mi vocabulario reemplazada/ por las palabras: Ilusión, Ficción⁵⁸⁹.

La “Realidad” y la “Ficción” constituyen una frontera difícil de traspasar y sólo la Pobre Chica⁵⁹⁰, lo hace “constantemente y muy rápido”⁵⁹¹, movida por su inconciencia de los límites y su pretensión de habitar ambos espacios: fuera del Marco, cuando se atribuye el papel de Crítica y dentro cuando pretende sustituir a la Infanta de Velázquez⁵⁹², a quien tiene como modelo. De alguna manera ella actúa los juegos de la distancia y la identificación que protagoniza el espectador ante una pintura o un espectáculo, en un vaivén intermitente de posiciones.

En cambio, el Autorretrato⁵⁹³, que ocupa el primer marco desde la izquierda, debe darse cuenta de los lazos parentales que existen entre el espacio al que pertenece, circunscrito

⁵⁸⁷ VIDO-RZEWUSKA en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 146.

⁵⁸⁸ Obraz (Cuadros). *Hoy es mi aniversario*. 1991. Catálogo Cricoteka, p. 172. Ver Anexo.

⁵⁸⁹ KANTOR: Guía de *Hoy es mi aniversario*. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2., p. 186.

⁵⁹⁰ “La Pauvre Fille “franchit la frontière de l’au-delà.” (La Pobre Chica “atravesada la frontera del más allá...”.) *Hoy es mi aniversario*. 1991. BABLET: op. cit., p. 173. Ver Anexo.

⁵⁹¹ KANTOR en VIDO RZEWUSKA. BABLET: *Íbid.*, p. 146.

⁵⁹² “L’Infante prend des poses” (La infanta ensaya poses). *Hoy es mi aniversario*. 1991. BABLET: *Íbid.*, p. 195. Ver Anexo.

⁵⁹³ “Dans l’un des tableaux, mon Autoportrait, MOI” peint” (En uno de los cuadros, mi Autorretrato, YO “pintado”). *Hoy es mi aniversario*. 1991. BABLET: *Íbid.*, p. 168. Ver Anexo.

por el Marco, y la Fotografía familiar que hay sobre la mesa, encerrada en el suyo. Ambas son imágenes ficcionales, frutos de la memoria y la imaginación que las modifica y las recrea, aunque ellas estén fijas –muertas- en la representación. Sin embargo, no agotan las significaciones.

Los Marcos laterales son de formato vertical y el central, apaisado. Este último está vacío al comienzo del espectáculo, en tanto que los laterales están ocupados por el dicho Autorretrato a la izquierda del escenario y por la Infanta de Velázquez, a la derecha.

El formato de los marcos no es gratuito ni responde a razones de equilibrio visual. El formato apaisado es el que corresponde a la narración; el que adoptan los cuadros de ese género que inmortalizan momentos históricos como *El juramento de los Horacios* de David, o sociales: *La balsa de la Medusa* de Delacroix, *La lección de anatomía* de Rembrandt o *Las señoritas de Avignon* de Picasso. El formato vertical es el apropiado para los retratos, sean o no de cuerpo entero y para las figuras.

Esta convención será respetada por el pintor Kantor en la escena. La historia familiar y la Historia, constantemente interrelacionadas, discurren en el Marco central apaisado, por el que entran y salen los personajes, en tanto que los laterales verticales corresponden al Autorretrato y a la figura de la Infanta.

El Marco del Autorretrato circunscribe el espacio más privado del artista. Sin embargo, a pesar de ser el lugar de la intimidad, donde se refugia, no es confortable; en él siempre se siente incómodo y falto de espacio. En los ensayos, Kantor le dijo al actor que lo encarnaba:

Estás cada vez más nervioso porque no tienes lugar. Tienes que apoyarte con todas tus fuerzas contra una pared, contra la otra... Te encuentras tan oprimido que tienes que botar. No encuentras espacio suficiente en este espacio (...) te decides a saltar fuera... Y te reprimes, echas una mirada ...”¡Y tengo que quedarme sentado en este agujero! ¡Increíble!”⁵⁹⁴.

La opresión, la falta de espacio, en tanto representación o, peor, autorrepresentación, es el clisé contra el que luchó siempre Kantor y era, probablemente, su peor enemigo. Espacio insuficiente para el artista, que sólo se sentía libre en su capacidad de imaginar

⁵⁹⁴ KANTOR en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 146.

y podía defender -infructuosamente⁵⁹⁵ a veces- al “Pobre Cuarto de la Imaginación” también de los ataques externos: la guerra y la invasión de los representantes del estado.

En el segundo acto de *Hoy es mi aniversario*, pasada la Primera Guerra Mundial, durante la cual el Autorretrato halló refugio en el marco, salta al escenario en un “acto de heroísmo”⁵⁹⁶, y recita el *Manifiesto de los Embalajes* a los Embalajes-heridos de guerra⁵⁹⁷ a quienes los Enfermeros arrojaron al Marco central. La salida del Marco no es fácil para el Autorretrato, en tanto significa exponerse, mostrarse, “desembalarse” de su estatuto pictórico, arriesgando su integridad física de motivo central, de “contenido”, porque el manifiesto lo cuestiona y privilegia el envoltorio, la superficie⁵⁹⁸.

Por esa razón, el pretendido refugio nunca es un lugar seguro y “cuando Meyerhold,/el artista se refugia allí, será extraído con crueldad y brutalidad”⁵⁹⁹ por los miembros de la policía secreta soviética. Los avatares de la realidad exterior, como ocurriera en *Wielopole, Wielopole*, irrumpen en ese espacio de intimidad, de trabajo y creación, para imponerle sus condiciones.

El Marco de la derecha se refiere al conjunto de obra realizada, tematizada por la Infanta de Velázquez⁶⁰⁰. Además de un paradigma artístico, constituye el lugar de la transgresión⁶⁰¹ ante la herencia recibida y apreciada, como fue representarla, a partir de

⁵⁹⁵ “También hoy pasé el ensayo sentado en la platea, como tantos otros. Tadeusz nos envió a casa porque no sabía que hacer.” ARPINI, Luigi: *L’illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*. 2002. Titivillus Edizioni. Pisa, p. 87.

⁵⁹⁶ KANTOR en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol.2., p. 147.

⁵⁹⁷ Durante el primer acto, el conjunto de actores que los encarnaban permanecieron bajo una tela negra. “Se ensaya. En el fondo, la gran cornisa de madera. Nosotros, el cuadro, debajo, embalados bajo la cubierta. Hay quien se adormece. Suerte tiene. Yo y algún otro, accesos de tos, estornudos. El polvo allí abajo me resulta insoportable, el estado interior no se ve afectado, pero es todo tan ridículo e increíble que casi no pertenece a la propia circunstancia; un sentimiento de grotesco casi sobrenatural se apodera de las reacciones. Y...UNO... DOS...TRES ...YCUATRO, abajo y arriba, todos juntos en forma de un cúmulo bajo la cubierta, repetimos los movimientos de la querida señora Zofia, la vieja coreógrafa (...) entonando con un celo excesivo, siquiera para hacer el idiota. Allí abajo reventamos con el polvo y las risotadas. Kantor deja hacer a las señora Zofia. Hoy está más distante, parece que en ciertos momentos se divirtiera con nuestras tonterías”. ARPINI: Op. cit., p. 49.

⁵⁹⁸ KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, pp. 62-63.

⁵⁹⁹ KANTOR: en BABLET: Op.cit., p. 146.

⁶⁰⁰ KANTOR: *La infanta de Velázquez*. Serie “Persiflages Museísticos”(1966-1970). *Assemblage*. En *La escena de la memoria*, p. 97. Ver Anexo 6. I.157.

Se agrega a las numerosas interpretaciones y citas de *Las meninas* de Velázquez (Museo del Prado, Madrid) que realizaron artistas posteriores al pintor, entre los cuales Picasso ocupa un lugar destacado en el siglo XX.

⁶⁰¹ Kantor dice a la Pobre Chica en los ensayos: “Hice algo ilegal en ese cuadro (...) . Entonces, tienes que llevar esa bolsa como testimonio de esa audacia artística”. VIDO-RZEWUSKA en BABLET: op. cit., p. 146.

la década de los sesenta, con una bolsa de cartero en el lugar del cuerpo y el miriñaque⁶⁰².

Años más tarde, hará un objeto escénico, *Retrato de la Infanta* (1990)⁶⁰³, muy abstracto, para *Hoy es mi aniversario*, construido de madera, metal y tela, cuyo anguloso miriñaque de varillas articuladas desborda el marco en el que se halla. Este objeto señala el trabajo del artista sobre el “modelo”, pero en este caso, se trata de un modelo sin relación con la tradición reproductiva, ya que el miriñaque se muestra como una estructura que niega las líneas curvas del original. No copia el vestido espléndido de la pintura velazqueña sino aquello escondido que le da forma; un homenaje rendido a la abstracción que ocupó una parte fundamental de su creación y que continuó siendo uno de los pilares de su pensamiento..

En 1988 Kantor había pintado *No se mira impunemente por la ventana*⁶⁰⁴, un acrílico con objetos ensamblados, en el cual dos marcos de ventana verticales encierran, el de la izquierda, una cabeza femenina, cuyo fenotipo se asemeja al de la Infanta. En el de la derecha, parte de una figura masculina sentada de espaldas y desnuda medita⁶⁰⁵ frente al tablero sobre el cual hay el dibujo de una cabeza, semejante a la que ocupa el marco de la izquierda.

Ambos marcos de ventana obedecen a distintos sistemas perspécticos, entre sí y respecto del suelo en el que se apoyan. Esto crea espacios diferentes: los limitados por los marcos (la Ficción), y un tercero (la Realidad) que los abarca a todos y en el que está inscrita otra parte del cuerpo masculino-¿irónicamente?-, sus nalgas enmarcadas a su vez por la parte trasera de la silla.

Contrariamente al motivo pictórico de “el artista y su modelo”, en este caso la modelo es una imagen y el artista le da la espalda para concentrarse en la que ha dibujado. Kantor reivindica así que la fuente de la creación es lo invisible, no la realidad objetiva

⁶⁰² M.V. Prado *Infanta*, 1963; *Infanta de Velázquez*, , 1965, 1966-70 y 1981 en *La mia opera, il mio viaggio*, pp. 131-132-133. Ver Anexo 21. II.368.

⁶⁰³ *Portret Infankti* (Retrato de la Infanta). *Hoy es mi aniversario*. 1991. *La escena de la memoria*, Catálogo de la exposición, p. 107. La ficha en la exposición, lo sitúa en la Cricoteka en 1991. Sin embargo, no figura en el catálogo publicado en el 2007. Ver Anexo.

⁶⁰⁴ *Nie zagląda sie bezkarnie przez okno III* (No se mira impunemente por la ventana). 1988. *La escena de la memoria*, Catálogo de la exposición, p. 133. Ver Anexo.

⁶⁰⁵ Hay que subrayar que en *Las meninas*, el pintor no está representado en el acto de pintar, sino con el pincel en alto, en actitud de contemplar su trabajo y pensar acerca de lo hecho.

ni la actitud reverente hacia el pasado. La obra de arte se construye, pues, de forma autónoma con el trabajo de la imaginación.

En esta pintura los marcos de las ventanas aparecen dispuestos en posición oblicua, como Kantor había colocado al principio el Marco de la Infanta de Velázquez en el escenario, pero luego quedó más perpendicular a la sala, como su opuesto, el Autorretrato, según aparece en las fotografías y la filmación de los ensayos⁶⁰⁶.

Estas ventanas, metamorfoseadas en marcos de cuadro en el espectáculo, justifican la nueva metáfora con -¡otra más!- una metonimia. Mirar por la ventan significaba para Kantor, como ya se ha señalado al comienzo de este capítulo, la conciencia transgresora del *voyeur*, del artista, siempre despierta, pero también la imagen de perdido y de la muerte, a la que presentía cada vez más cercana. El artista siempre paga un precio por lo que crea y, como Meyerhold, lo hace a veces con su propia vida⁶⁰⁷.

A la realidad exterior pertenecen no sólo los avatares de la Historia sino también los miembros de la Familia, a quienes les corresponde el marco central, que será desplazado hacia atrás al final del espectáculo, en tanto los otros dos permanecerán en su sitio.

La Familia será introducida por la Pobre Chica, muy a su pesar, ya que ella es real -no una imagen, ni un recuerdo- y por ello puede traspasar esa frontera que separa a “los seres reales, mi Sombra y la Pobre Chica, [quienes] pueden operar en la escena, y ellos [la Familia, que] son espíritus”⁶⁰⁸.

Kantor le indicó a Marie Vayssière, la actriz que representaba a la Pobre Chica-Sirvienta: “Estás furiosa. Echas a la familia. Tratas bruscamente a los pobres muertos porque aquí abajo, en el cuadro, están en su lugar” ya que cuando salgan del Marco,

⁶⁰⁶ Vista general del escenario con los tres Marcos y los personajes: el Autorretrato, la Familia, La Infanta y la Pobre Chica. *Hoy es mi aniversario*. 1991. *Les voies de le création théâtrale*, vol. 2, p. 202. Ver Anexo.

⁶⁰⁷ Luigi Arpini relata que en las dos últimas semanas de ensayos, el espectáculo aparecía “caótico y sin conexión”. Los estallidos de ira de “Taddeo” se habían vuelto “intensos e imprevisibles” y el artista moriría antes del estreno de un fallo cardíaco. ARPINI: *L'illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*, p. 97.

Coincide con él Waclaw Janicki, en el diario de los ensayos de *Hoy es mi aniversario*. Registra, entre febrero y el día anterior al de su muerte, el 8 de diciembre de 1990, varios estallidos de ira contra los técnicos y alguna vez contra los actores. JANICKI, Waclaw: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Fall 1995. pp. 269-277. On line.

⁶⁰⁸ KANTOR: VIDO-RZEWSKA en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 146.

sólo serán “fantasmas de actores”. Por otra parte, este les sirve de refugio: “Cuando estéis en el cuadro, estaréis seguros, fuera de peligro”⁶⁰⁹.

A diferencia de la protección que representa para la Familia, el Marco será para el personaje de Meyerhold un lugar de suplicio, la Célula de la muerte⁶¹⁰, donde los miembros de la NKVD, la policía secreta soviética, lo golpearán sin piedad. Y como signo de que este hecho será guardado en la memoria, son los Actores, no los esbirros, quienes desplazarán el Marco y su contenido, cuando en el acto cuarto los Marcos desaparezcan al estallar el “Pobre Cuarto de la Imaginación”. Por ello, la Familia y los demás seres queridos no tendrán más lugar de reencuentro que el cementerio: “Para que todos puedan reunirse es preciso que los marcos que marcaban una frontera tan nítida entre vivos y muertos, entre la realidad y la ilusión, sean empujados hacia los costados”⁶¹¹. Lo único que restará es la memoria del pasado.

Kantor explicaba a sus actores que el público debía advertir la dificultad del pasaje entre el mundo de los muertos y el de la realidad, la cual debía manifestarse con la trabajosa introducción de la Tabla de Salvación en el Marco, convertida en Mesa de Celebración del aniversario. Y si se tiene en cuenta de que este objeto es, como se señaló anteriormente, uno de los elementos principales de este espectáculo autobiográfico a causa de sus múltiples significaciones -Tabla de Salvación, lugar de celebración, refugio y reunión de la familia; escenario, incluso, tablado para el concierto del Tío Stas- esta parcela de la creación kantoriana se reunirá con uno de los primeros objetos que apareció en su temprana iconografía: la mesa pintada en la casa familiar de Wielopole, una ventana en la vieja escuela abandonada como límite entre el presente y la memoria.

2.3. Las máquinas.

Deben ser como personajes vivientes, gracias a la variación del ritmo, del movimiento de la máquina y la música. No es el hombre que empuja el que está vivo sino la máquina. Tadeusz Kantor

⁶⁰⁹ KANTOR: VIDO-RZEWUSKA en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 146.

⁶¹⁰ Célula de la muerte (Podest Wsiewoloda Meyerholda) Catálogo Cricoteka, p. 186. Ver Anexo 62. II.234.

⁶¹¹ KANTOR: VIDO-RZEWUSKA en BABLET: Op. cit., p. 147.

En el capítulo precedente se trató de los objetos autónomos; los que existían como tales independientemente de la función que Kantor les asignara en sus creaciones. También se pudo advertir que su autonomía no se veía menoscabada por la asociación a los personajes en virtud de lo cual podrían ser considerados “bio- objetos”.

Sin embargo, como se verá en el capítulo siguiente, entre los objetos y los vivientes existen diversos tipos de asociaciones, más distanciadas o más próximas entre sí, que sostienen la división que se adopta en este estudio a fin de subrayar las diferencias, no tanto desde el punto de vista conceptual sino en virtud de que la mayor parte de los objetos kantorianos de los que nos hemos ocupado hasta ahora podrían considerarse “bio-objetos”.

En lo que Kantor considera como “máquina”, la utilidad funcional está soslayada - como ocurre con todos los objetos- para acentuar su componente vital (el movimiento) y sus posibilidades creativas (de asociación y construcción), por lo que se produce entre ambas especies una simbiosis conceptual, con la balanza siempre inclinada del lado del objeto:

Habría que hacer notar al pasar que/ todas las funciones mentales/ y biológicas están en general “objetizadas”/ de manera escandalosa. Con este fin se utilizan/ diversas clases de “máquinas”, gene-/ ralmente/ más bien infantiles y primitivas,/ con escaso valor técnico pero/ con enormes poderes imaginarios⁶¹².

En ese sentido, la máquina puede considerarse un “bio-objeto” cuya autonomía funcional en la escena es mayor que la de cualquiera de los objetos tratados. Dicha autonomía queda subrayada por la primera “máquina espantosa”, la del “TIEMPO”, que abre paso a la memoria de los muertos, con cuya aparición el espectáculo puede comenzar⁶¹³.

2.3.1. Máquinas de la vida, máquinas de la muerte

La vida misma se vuelve sospechosa, su naturaleza hasta entonces demasiado simplificada, reducida a la banalidad de la imagen.

Advierto el soplo de la Muerte, de la Bella Señora, como la llama Gordon Craig. ¿No sería ella la llamada a reinar sobre el Arte...? Tadeusz Kantor

⁶¹² KANTOR: *Guía de La clase muerte en Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 258.

⁶¹³ KANTOR: *Carnet de Notas*. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 132.

La primera idea de una máquina que aparece documentada gráficamente forma parte de un proyecto de film *¡Atención! ¡Pintura!*, de 1956. Pertenece a un conjunto titulado *Instalación informal*. El dibujo de la Máquina-rodillo⁶¹⁴ ocupa la parte superior del espacio. Se compone de un enorme rodillo horizontal apoyado sobre caballetes y unido a una caja, quizás un motor que lo dotaría de movimiento, por medio de un sistema de poleas.

El dibujo cuenta con numerosas inscripciones de mano del autor, salvo el título, con caracteres máquina de escribir: *Instalacje Przypadku* (Instalación casual), Por encima, con letras manuscritas, la fecha de 1956 y la palabra “AKCIA” (Acción) con mayúsculas.

Pocos años después, con el Teatro Cricot 2, Kantor pone en escena *En una pequeña finca*, de Witkiewicz, contemporánea a su ensayo *Teatro Informal* (1961), que se acompañaba con la corriente informal de la década de los cincuenta, cuya reacción contra los valores cognoscitivos a la creación artística se conformaba a través de una fuerte carga de irracionalismo y la preeminencia del inconsciente.

Su preocupación entonces era “el contacto con la materia, en el cual el gesto humano y la decisión humana recibirían una nueva definición”⁶¹⁵. En consonancia con ella, la destrucción, el capricho y el azar sustituirían a la construcción racional en la creación artística, la cual perdería toda relación con la vida práctica para trascender sus estrechos límites y convertirse en materia de arte.

En consecuencia, las máquinas y los objetos, emblemas de la sociedad tecnológica y racionalizada, fueron vistos por el artista como artefactos cuya utilidad no consistía en facilitar la vida cotidiana y el trabajo sino, por el contrario, obstaculizarlos.

En la presentación de *En una pequeña finca*, la sala estaba atestada de paquetes, taburetes y bancos, caóticamente dispuestos a fin de estorbar los desplazamientos de los actores. Además de un viejo armario, dentro del cual se apretujaban los personajes entre bolsas y trapos-, había una Máquina⁶¹⁶ que hacía pensar en un “enorme y absurdo

⁶¹⁴ KANTOR: *Instalazioni del caso: film “Attenzione! Pintura”* (Instalación fortuita: film ¡Atención! ¡Pintura!) . Dibujo. 1956. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 67. Ver Anexo.

⁶¹⁵ KANTOR: *El teatro informal en El teatro de la muerte*, p. 45.

⁶¹⁶ Maszyna pogrzebowa (Máquina funeraria). *En la pequeña finca*. 1961. Reconstrucción 1982. Catálogo, Cricoteka. p. 46. Ver Anexo.

molinillo de café o una máquina de picar carne⁶¹⁷, que Kantor denominó Máquina Funeraria en la partitura del espectáculo.

Debajo de la lona sobresale la parte delantera de un cajón con rueditas./ Es un cajón de grandes dimensiones que puede contener a un hombre. La lona tiene una gran abertura en lo alto (...); por encima de la lona se ve el borde de hierro de una abertura redonda. Al constado, un poco más abajo, sobresale de la lona un tornillo enorme, terminado por una manivela igual de grande⁶¹⁸.

En la parte de atrás, la Máquina, operada por un Factotum, poseía una escalera por la cual ascendía el personaje de la Madre quien, empujada por éste por la abertura superior, caía dentro del recipiente. El Factotum hacía girar la manivela y se dirigía luego hacia el cajón para abrirlo. Este, como si se tratara de un féretro, dejaba ver en su interior a la Madre muerta. Luego de pasearla entre los espectadores, el Factotum la escondía bajo la lona que cubría a la Máquina Funeraria. La relación de esta máquina con la muerte se hacía evidente casi antes de que comenzara a funcionar, puesto que la lona llevaba inscritas las palabras “FIN” e “IN PACE”.

La muerte es una zona “cero”⁶¹⁹, como el nacimiento. Corporizada en la máquina, implicaba un proceso de “enfriamiento” y de “desilusión”, la “única posibilidad/ de reencontrar lo real”⁶²⁰ en la obra de arte, según sostenía Kantor. La reducción a cero, estaba vinculada a la “negación y destrucción” de lo cotidiano que había sido propuesta por los dadaístas décadas atrás, a fin de despojar de su aspecto práctico todo aquello regulado por la vida diaria y, en consecuencia, factible de representación. En el teatro se trataba de hacer espectacular lo que no lo era, despojándolo de los encantos de la narratividad al descartar toda relación “lógica”, “analógica”, “paralela” o “inversa”⁶²¹ con el drama.

El mismo año de la publicación del *Manifiesto del teatro cero* Kantor estrenó *El loco y la monja* de Witkiewicz, en la que aparecía otra máquina, también relacionada con la muerte:

⁶¹⁷ KANTOR: “Partitura” de *El teatro de la muerte*, p. 47

⁶¹⁸ KANTOR: Op. cit., p. 47.

⁶¹⁹ KANTOR: *Manifiesto del teatro cero*. Íbid., p. 80.

⁶²⁰ KANTOR: *Ensayos sobre el teatro cero*. Íbid., p. 115.

⁶²¹ KANTOR: *Manifiesto sobre el teatro cero*. Íbid., p. 81.

[Una montaña informe de viejas sillas] expulsa, con movimientos/ violentos y automáticos a los actores,/ los arroja “fuera”,/ los elimina./ El espacio destinado a la vida y a la interpretación es/ ridículo y diminuto./ Los actores se esfuerzan por/ no ser expulsados del todo de ese espacio,/ por mantener el equilibrio, se agarran/ como náufragos, luchan desesperadamente,/ se caen en el intento⁶²².

La Máquina aniquiladora⁶²³, que hemos mencionado anteriormente, contaba con un motor que sacudía el conjunto de sillas e impedía de modo amenazante la circulación de los actores en el escenario. Estaba destinada a aniquilar “todas las actividades humanas razonables e intelectuales” con su actuación “estúpida y arbitraria”⁶²⁴, subrayando así la categoría inferior de dichas actividades. Protagonizaba en el escenario la rebelión de los objetos considerados como *atrezzo* en el teatro convencional y desafiaban la preeminencia de los actores en la pieza y en la escena, a fuerza de imponerse por su tamaño e inutilidad, las cuales al sacudirse producían un ruido “sordo,/ seco,/ traqueteante,/ monótono”⁶²⁵ que hubiera impedido la audición de cualquier clase de texto. Este ruido, asociado a la muerte, sería depurado en el entorchocar de las bolas de mader de la Cuna mecánica.

La máquina se comportaba –según explicara el artista en la Guía de *La clase muerta*– como lo harían “las funciones mentales y biológicas” humanas, con arranques “bruscos,/ rabiosos,/ nerviosos,/ compulsivos,/ aniquiladores,/ agonizantes,/ caóticos,/ ridículos,/ monótonos,/ amenazantes”⁶²⁶ y expresaban las “pasiones extremas” –que en el drama convencional están encarnadas en los personajes– a través de sus movimientos convulsos.

Las funciones que cumplía en escena están descritas en otra de las características enumeraciones de Kantor, largas y caóticas, que actualizaba su rechazo de la lógica. Se trataba, como ya se ha señalado, de molestar y expulsar a los actores y tergiversar el estatuto de la silla como objeto eminentemente útil, con lo cual intentaba producir sentimientos encontrados de atracción y repulsión, a la vez que de desorientación e

⁶²² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 77.

⁶²³ Maszyna aneantyzacyjna (Máquina aniquiladora). *Las hermosas y los espantajos*. 1963. Reconstrucción de 1982. Catálogo Cricoteka, p. 47. Ver Anexo.

⁶²⁴ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 200.

⁶²⁵ KANTOR: *Manifiesto del teatro cero* en op. cit, p. 55.

⁶²⁶ KANTOR: *Íbid.*, p. 55.

incomodidad. Como ocurría con el actor, subvertía el estatuto del objeto y situaba a la Máquina “en la esfera de la ambigüedad,/ del desinterés=[sic]/ de la poesía”⁶²⁷.

El acoso físico y la comunicación de esos estados extremos a los actores producían en ellos la imposibilidad de decir sus textos y moverse de acuerdo a las acciones indicadas, quedando a merced de los movimientos de la Máquina y del ruido que producía, en un recuerdo de las sesiones dadaístas del Cabaret Voltaire en las cuales, simultáneamente, se leían textos poéticos, se interpretaba música y se pronunciaban discursos. Por consiguiente, tanto su pretendido trabajo actoral sobre el texto como la “representación” del personaje en la escena se convertían en una empresa imposible. Ello contribuía, señalaba Kantor, a la “descomposición moral”⁶²⁸ de los actores, a su pertenencia a la “realidad de bajo rango”.

Esta confrontación de los actores con la máquina constituía, además, una “actividad iluminadora”⁶²⁹, ajustada a la exigencia kantoriana de abordar por igual, en oposición al teatro tradicional, a los personajes y al conjunto de los signos teatrales de los que ellos eran una parte no privilegiada.

Este largo y meditado proceso de tergiversación de todos los supuestos que regían el teatro al uso coagulará, una década después, en *La clase muerta*, con la Cuna mecánica y la Máquina familiar⁶³⁰. Ambas máquinas tienen en común su vinculación con la muerte, a la que se podría agregar la Trompeta del Juicio Final⁶³¹ de *¿Dónde están las nieves de antaño?* y que no se incluyó en el apartado de los instrumentos musicales porque no funcionaba como tal sino como una presencia apocalíptica.

Kantor hizo construir dos versiones de las máquinas en 1988; la última para *No volveré jamás*, cuyos mecanismos estaban más elaborados que los de las primeras y con ligeras variaciones en sus dimensiones.

⁶²⁷ KANTOR: *Manifiesto del teatro cero*. Íbid., p. 56.

⁶²⁸ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 93

⁶²⁹ KANTOR: Op. cit., p. 93.

⁶³⁰ Maszyna rodzina (Máquina familiar) y *Kolyka mechaniczna* (Cuna mecánica). *La clase muerta*. 1975. Ambas máquinas en una fotografía. Catálogo Cricoteka, p. 69. Ver Anexo

⁶³¹ Traba Sadu Ostatecznego (Trompeta del Juicio Final). *¿Dónde están las nieves de antaño?* 1979. Catálogo Cricoteka, p.87. Ver Anexo.

La primer Cuna Mecánica se construyó en 1975 y es la que se conserva en el archivo de la Cricoteka. Según el artista, poseía "suficientes recursos/de su propio sentido interior, tensión y significado,/ como para ser un OBJETO DE ARTE independiente".

Es una cuna tradicional, de madera vieja y apenas pulida, cuya forma la asemeja a un pequeño féretro. Está provista de un motorcito que la mece mecánicamente. En su interior hay dos bolas de madera que, al entrechocar con las paredes, producen "un sonido seco y muerto"; sonido que no recuerda "en nada al llanto de un niño"⁶³² y por ello, la convierte en un objeto bastante siniestro.

La Cuna se ponía en movimiento cuando se oía el grito de la "parturienta, a la cual "esa felicidad no la sobrevivió"⁶³³. Actuaba como objeto-emblema de la muerte; la de esos niños de la escuela, a quienes los Viejitos-alumnos, ellos mismos con un pie en la tumba, quieren hacer volver. Por ello, la Sirvienta-muerte la llevaba durante el remedo del ritual del parto, junto a la Máquina familiar, haciendo del nacimiento y la muerte "dos sistemas complementarios"⁶³⁴.

Esta última es descrita por Kantor en *El gran embalaje del siglo XX*:

Dos alas provistas de asas tienen un movimiento/ analógico al de las piernas humanas./ Este cruel objeto-máquina circense,/ desempeñó un papel importante en el espectáculo La clase muerta./ LA MUJER DE LA CUNA MECÁNICA es víctima/ de una cruel broma de toda la clase: la persecución y captura terminan/ al montarla a la extraña máquina...⁶³⁵.

Kantor sostenía que todo proceso psíquico o psicológico se materializaba en un objeto móvil, en los diversos tipos de máquinas, cuyo dinamismo era analógico al los propios procesos. Sus máquinas no poseían una tecnología sofisticada -aunque estaban muy cuidadosamente diseñadas y construidas-, sino que eran "sobre todo infantiles, primitivas"⁶³⁶.

La Trompeta del Juicio Final, fue creada para el *cricotage* *¿Dónde están las nieves de antaño?* (1979) que presentó en Roma, en ocasión de un exposición dedicada a la Vanguardia Polaca entre 1910 y 1978, y en la cual había una sección consagrada al

⁶³² KANTOR: *El Gran Embalaje del siglo XX*, p. 16.

⁶³³ KANTOR: Op. cit., p. 17.

⁶³⁴ KANTOR: *Íbid.*, p. 20.

⁶³⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 20.

⁶³⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 20.

Teatro Cricot 2. En el programa⁶³⁷ del *cricotage* Kantor establecía una diferencia del resto de sus espectáculos que lo definía fundada, sobre todo, en la ausencia de narración -ni aún fragmentaria-, en favor de un potencial metafórico más concentrado en las acciones que desafiaban el sentido común y liberaban el poder de la imaginación.

El público tenía la impresión de que esas secuencias podían desintegrarse en cualquier momento y la sensación de peligro sobrevolaba las acciones de la pieza, sugiriendo un paralelo con la fragilidad de la vida humana y su inevitable destino, que era el motivo del *cricotage*. De aquí que la presencia de esa máquina sirviera como una advertencia irónica de lo que esperaba, según el dogma religioso, después de la muerte.

Del mismo modo que están asociadas la Cuna mecánica y la Máquina familiar, la Trompeta del Juicio Final lo está al Esqueleto sentado sobre una silla y al que ya nos hemos referido.

El instrumento está montado, con la campana hacia abajo, en una estructura central que se mueve por medio de cuatro ruedas. Parece estar suspendido en el aire, y el conjunto presenta un aspecto desmaterializado y aéreo, en consonancia con la idea de precariedad que las acciones del *cricotage* transmiten.

La Trompeta suena en determinados momentos, como un prólogo a lo que ha de suceder al tiempo que crea un espacio imaginario para la muerte. En la secuencia donde alude al pasaje “al otro lado” un actor entra a su llamada, se quita la chaqueta y muestra un brazo cubierto por una manga negra cuya mano sostiene un brazo esquelético, que va dirigiendo al público, casi como una amonestación, a medida que se desplaza a lo largo de la faja blanca en dirección al Esqueleto. Cuando llega junto a él, le quita el kepis militar y se lo encasqueta, recoge al Niño y sale de la escena por el otro extremo.

La Trompeta acompaña con su sonido el discurrir de la secuencia en la que forma parte de la red de significaciones que teje con el Esqueleto y su kepis, que pasa al cuerpo del actor, el cual recoge al Niño antes de desaparecer, tocados todos por la muerte, sin importar su edad ni su condición.

La faja blanca que cruza el escenario refuerza la metáfora de la vida como camino (hacia la muerte), durante el cual “ todo pende de un hilo”, como anunciaba ya Kantor

⁶³⁷ Catálogo de la Exposición *¿Dónde están las nieves de antaño?* Objetos y material de archivo de las colecciones de la Cricoteka. 17 mayo-31 diciembre de 1913. Cracovia, sin mención de página.

en una serie de dibujos⁶³⁸ así titulados de 1973, algo anteriores a *La clase muerta* y el cricotage, en los cuales el artista elabora su concepto de la muerte como el lugar del teatro y del arte.

2.3.2. Máquinas de guerra

Si bien la Máquina aniquiladora o la Máquina funeraria podrían clasificarse bajo el concepto de “máquinas de muerte”, no estaban destinadas a provocarla como principal función sino a evocarla y a establecer las correspondientes alertas.

La primera molestaba, expulsaba, hacía sentir incómodos a los actores subrayando las dificultades de la vida y la segunda metaforizaba el hecho de enterrar, de constituir una frontera de pasaje al “más allá”, no el de dar muerte, que era una acción elíptica en su funcionamiento. Las que se han considerado “máquinas de muerte” son aquellas hechas para producirla y que la producían de forma visible en la escena.

La primera de ellas, cronológicamente, es el Arco de Ulises⁶³⁹, que Kantor diseñó para *El retorno de Ulises* durante los años de la guerra. Esta arma aparece también en *¡Que revienten los artistas!* en una reconstrucción catalogada en los archivos de la Cricoteka. Construido con madera y metal, el Arco de Ulises posee un mecanismo en la parte central, donde se colocaría la flecha, que lo asemeja más a una ballesta que a un arco antiguo, a pesar de su gran tamaño y su empuñadura en posición vertical.

Dicho mecanismo se compone de un tubo en forma de telescopio unido a la empuñadura que recuerda a una metralleta, si bien una cuerda tensada en los extremos, cuya simplicidad contrasta con el complejo mecanismo de la pieza central, arroja dudas acerca de su funcionamiento.

En el transcurso de la pieza se demuestra que el Arco de Ulises funciona como una metralleta, cuando el espectro de Ulises, con su uniforme de la Segunda Guerra Mundial hace su entrada y perpetra la matanza de los pretendientes⁶⁴⁰.

De doble función, como el Arco de Ulises, es la Cámara fotográfica-metralleta de *Wielopole, Wielopole*, que reaparece en *No volveré jamás*.

⁶³⁸ KANTOR: Cuatro dibujos de la serie *Tutto é appeso ad un filo* (Todo pende de un hilo). 1973. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 111. Ver Anexo.

⁶³⁹ *Luk Odysa* (El arco de Odiseo). *No volveré jamás*. 1988. Catálogo Cricoteka, p. 167. Ver Anexo.

⁶⁴⁰ KANTOR: *Guía del espectáculo en Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 107.

Un comentario de Kantor acerca de la invención de la cámara fotográfica hace girar del revés su condición de objeto tecnológico y mostrar el aspecto conceptual que otorgará al objeto: “Verdadera función de la invención del Dr. Daguerre: ¡la guerra!”⁶⁴¹.

La relación con la muerte del aparato fotográfico puede estar asociada con el hallazgo de fotografías de su padre en uniforme⁶⁴², “forjando para la eternidad la visión/ de los soldados/ que iban al frente”⁶⁴³. Pero, sobre todo, por el hecho de fijar al soldado retratado en un gesto, para siempre, y de forma irreversible, igual que la muerte que lo acechaba y probablemente se lo cobraría.

El antecedente de esta máquina es una de fuelle que cuelga del cuello de uno de los alumnos de *La clase muerta*, con la cual inmortaliza a sus compañeros, obligándolos a colocarse en situación con una pistola de madera en la mano, como en un juego.

En cierto momento dispara al maniquí desnudo, que queda en posición de crucificado⁶⁴⁴. Los gestos separados -retratar y matar- se hacen uno cuando también los objetos -la cámara y la pistola- se unifiquen en la Cámara-metralleta de *Wielopole, Wielopole*.

El juego violento de *La clase muerta* prelude el ataque del Soldado, traumatizado por su experiencia de guerra, que se repetirá en la matanza de los Soldados en *Wielopole, Wielopole* perpetrada por la Cámara fotográfica-metralleta.

En los archivos de la Cricoteka se conservan las tres. La primera es un aparato vetusto⁶⁴⁵, compuesta de una caja y un fuelle en forma “trompa de elefante”. Las otras dos, son aparatos profesionales, montados sobre rueditas⁶⁴⁶. Del largo objetivo sobresale el cañón de la metralleta y es en la parte de atrás, gracias al acordeón de la caja, que adquiere forma de cámara fotográfica, aunque a los lados tiene dos asas para controlarla en su función metralleta y posee, además, una cinta de balas, propia de estas armas de repetición. La tercera, construida para *No volveré jamás*, es algo mayor de tamaño y su mecanismo fue mejorado y su aspecto muestra mayor solidez.

⁶⁴¹ KANTOR: *Secuencias*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 196.

⁶⁴² CHROBAK: *Wielopole Skrzynskie di Tadeusz Kantor*, p.53

⁶⁴³ KANTOR: *Rencontres avec la Mort*. BABLET: Op. cit., vol. 2, p. 14.

⁶⁴⁴ Esta secuencia está grabada en un nuevo montaje de *La clase muerta*, y al que se pudo acceder en los archivos de la Cricoteka.

⁶⁴⁵ Aparato fotograficzny (Aparato fotográfico). 1975. *La clase muerta*. Catálogo Cricoteka, p. 75. Ver Anexo 78.II.576.

⁶⁴⁶ Aparat Fotograficzny/Wynalazek Pana Daguerre’a (Aparato fotográfico/ Invención del señor Daguerre). *Wielopole, Wielopole*. 1980. Catálogo Cricoteka, p. 101. Ver Anexo.

Su carácter fúnebre se materializa en las acciones arriba mencionadas de *La clase muerta* y en el objeto mismo, la Cámara Fotográfica, que “ella [la Muerte] la transformó en su instrumento,/ en tira-balas asesino/ fijando para la eternidad la visión/ de los soldados/ que iban al frente”⁶⁴⁷.

Además, en una de las secuencias de *Wielopole, Wielopole*, la Fotógrafa-muerte entra a la Habitación familiar para fotografiar al Cura moribundo, según una costumbre muy extendida entre finales del siglo XIX y principios del XX⁶⁴⁸. Hace varias tomas, incluso con la Familia detrás del lecho mortuario. Cuando acaba su tarea, se dirige hacia los Soldados que están en su rincón del escenario y el aparato se transforma en la metralleta que los aniquila.

Las armas alcanzan en *Hoy es mi aniversario* una relevancia de la que carecieron los espectáculos anteriores. Además del ya mencionado Arco de Ulises, las dos pistolas de María Jarema y de los NKVD, aparecen máquinas de guerra creadas para esta ocasión.

En el primer acto, el pacífico Conserje del de *La clase muerta* hace su entrada⁶⁴⁹ por la “PUERTA DE LA MUERTE” empujando un Cañón⁶⁵⁰, cuya semejanza con la caja de la Cámara fotográfica-metralleta y las tres Máquinas-carabina⁶⁵¹, montadas de forma más sencilla, sobre trípodes rodantes, es innegable.

La entrada del Conserje con el Cañón pone en fuga a la Madre y al Cura, sentados a la Mesa de Aniversario en el Marco central y prologa la secuencia violenta protagonizada por los “tres soldados (el Padre, / su Doble y el Tío Stas)” quienes, armados con sus Carabinas, comienzan el ataque al compás del himno austriaco.

⁶⁴⁷ KANTOR: *Rencontres avec la Mort* en BABLET: *Les voies de la réation théâtrale*, vol. 1, p. 14.

⁶⁴⁸ Oskar Kokoschka relata en sus memorias que durante su recuperación de las heridas sufridas en la Primera Guerra Mundial fue huésped en Dresden del doctor Posse, cuyo padre murió durante su estada. El pintor le hizo un retrato en su lecho de muerte, a fin de que el rostro no se borrara de la memoria de sus seres queridos. KOKOSCHKA, Oskar: *Mi vida*. 1988, Tusquets, Barcelona, p. 176.

⁶⁴⁹ BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 267

⁶⁵⁰ Armata (Cañón). *Hoy es mi aniversario*. 1991. Catálogo Cricoteka, p. 180. “Cañón” es la traducción al castellano de la palabra polaca *armata*, con que está catalogado el objeto. Sin embargo, en la traducción al francés de *Les voies de la création théâtrale*, se la ha traducido como “metralleta”. Ver Anexo.

⁶⁵¹ Kulomiot (Carabina). *Hoy es mi aniversario*. 1991. Catálogo Cricoteka, p. 183. Ver Anexo.

El “Pobre Cuarto de la Imaginación” deviene un campo de batalla de esa guerra que destruye “el cuadro.../ y las leyes de la ILUSIÓN”⁶⁵². La irrupción de la guerra, pues, tiene una doble significación: como hecho histórico que acabaría con los valores de la sociedad finisecular, dando comienzo al siglo XX y, en el campo del arte, con el dominio casi absoluto de las vanguardias y su apertura al objeto que se introducirá, a partir de entonces, en un área a la que sólo tenía acceso en forma de representación ilusoria. La significación de esta secuencia solapa temporalmente la Primera Guerra con la Segunda, momento en que se produjo la inmersión de Kantor en la Realidad y el descubrimiento del Objeto.

Durante esta secuencia, la Madre y el Cura perecen en el ataque de los Soldados, situación que sumaría a estas significaciones una de carácter íntimo: la destrucción de la vida afectiva de la primera preguerra, con el abandono del Padre y el cambio de estatuto del Cura respecto a la familia Kantor, que se convertirá en su protector.

La secuencia produce un nuevo solapamiento en el personaje del Cura, que subsume a dos personas reales: el padre Joseph Radoniewicz,⁶⁵³ párroco de Wielopole -su tío abuelo- y el padre Julian Smétana⁶⁵⁴, quien lo sucedió y aún vivía cuando se ensayaba este espectáculo, cuya voz grabada sonaba por el Altavoz durante la misa de Nochebuena.

El Autorretrato, que se había refugiado dentro de su Marco durante el ataque, se sentía a salvo allí, como si nada estuviera ocurriendo. Cuando finalmente los Soldados desaparecen por donde habían entrado, la secuencia acaba en una “FOTO-RECUERDO/ con el Conserje y el Cañón-metrallera/ en el centro”, mientras suena “magnífico y solemne”, el himno austriaco. En la primera foto familiar -*Wielopole, Wielopole*- el centro organizador de los miembros de la familia es el Cura moribundo. En la segunda -*Hoy es mi aniversario*- el centro es el Cañón. El esquema, además, es semejante las secuencias de ambos espectáculos: foto- recuerdo/ masacre. Dichos momentos responden a la misma idea repetida en el marco conceptual de Kantor de que fijar es matar; en la vida y en el arte. Este puede constituirse en refugio contra la

⁶⁵² KANTOR: *Guía del espectáculo* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 183.

⁶⁵³ Józef Radoniewicz, párroco de Wielopole. Fotografía de 1920. CHROBAK, Józef: *Wielopole Skrzynskie di Tadeusz Kantor*, p. 44.

⁶⁵⁴ CHROBAK: Op. cit., p. 47.

deshumanización derivada de ciertos acontecimientos de la Historia, pero obedece a las mismas leyes que la vida: ni uno ni otra existirían sin el cambio y el movimiento.

Junto a las Máquinas- carabina y el Cañón hay dos artefactos más importantes a los que Kantor también incluyó bajo la denominación de “Órganos de Poder”. Se trata de un Tanque⁶⁵⁵ y una Perra⁶⁵⁶ (*suka*), como se denominaba al coche policial en Polonia. Ambas instituciones, el ejército y la policía, están representadas por máquinas de muerte y represión.

El Tanque está armado con un cañón. Se asemeja más a los de la Primera Guerra que a los de la Segunda. Construido con chapa metálica de aluminio para que resultara más ligero de mover en la escena, se deslizaba por el escenario sobre sus cremalleras. Hacia el final de la puesta, el Tanque servirá como pedestal al cuerpo yacente de un soldado⁶⁵⁷.

La “Perra” es un pequeño coche blindado cuyas piezas unidas por remaches están superpuestas de manera grosera, como si se tratara de un juguete fabricado por un niño. Carece de aberturas, salvo una ventanilla al costado, protegida por rejas en cruz.

Uno y otro matizan los distintos grados -ofensivos y represivos- de violencia que ejercen como protagonistas o como bajo continuo en parte de las secuencias de *Hoy es mi aniversario*. El Tanque no intenta parecerse a los reales; los alude solapando en su forma el tiempo en que estos habían jugado un papel protagónico en las dos guerras mundiales y la Perra era el emblema coercitivo de las nuevas circunstancias políticas de Polonia en la órbita soviética.

Las amenazas exteriores al “Pobre Cuarto de la Imaginación” no están metaforizadas solo por las instituciones que estas máquinas representan, sino también por la “multitud” y todo lo que ella implica: la justificación del “poder”, la “política”, la “ingerencia”, la “ignorancia”, la “vulgaridad” y la “tontería”⁶⁵⁸.

Contra la amenaza de la “multitud”, la única defensa con que contaba el artista era la “imaginación,/ la memoria de la infancia,/ mi pobreza,/ la soledad.../ y la Muerte que

⁶⁵⁵ Czolg (Tanque). *Hoy es mi aniversario*. 1991. Catálogo Cricoteka, p. 184. Ver Anexo.

⁶⁵⁶ Suka policyjna (Perra de la policía). *Hoy es mi aniversario*. 1991. Op. cit., p. 185. Ver Anexo.

⁶⁵⁷ “Au poteau! (El soldadito sobre el tanque). *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. lámina 7, n° 41. Ver Anexo.

⁶⁵⁸ KANTOR: *Guía del espectáculo*, en BABLET: op. cit., vol. 2, pp. 203-204.

espera, gran actriz/ y su rival: el Amor”⁶⁵⁹. Como “armas”, sólo poseía con sus cuadros y los objetos que amoblaban pobremente la habitación del artista; sin embargo, ninguno pudo impedir que la “purria” y los “Órganos de Poder” invadieran ese espacio que trabajosamente había tratado de preservar de la devastación y el pillaje⁶⁶⁰.

Los motivos de la guerra, la brutalidad y la represión están presentes en los espectáculos de Kantor desde sus comienzos, encarnados en las máquinas de matar, de torturar y aludidos más directamente en los “Órganos de Poder”. En la memoria del artista se fusionan recuerdos y experiencias; los recuerdos de la Primera Guerra, a la medida de sus cinco años, y la experiencia de la Segunda, que comenzó a sus veinticinco, con la opresión que le siguió y que lo acompañó, con distintos signos políticos, durante toda su vida.

Por ello la muerte y la memoria formarán un todo indisoluble; activas como un verbo conjugado en eterno tiempo presente. Arte, Muerte, Vida serán los pilares que sostendrán la estructura de su pensamiento creador y el concepto de sus máquinas.

2.4. Los “bio- objetos” y los “embalajes”

HOMBRE y OBJETO. Dos POLOS casi enfrentados. Al menos, extraños el uno para el otro. El hombre intenta comprender al OBJETO, “tocarlo”, hacerlo “suyo”...” Tadeusz Kantor

El actor está obligado a hacer cuanto esté en sus manos con tal de convertir el OBJETO en visible, hacer que exista; en el caso más radical, tiene que formar con el objeto un único organismo. Tadeusz Kantor

Hemos dedicado algún espacio en los capítulos anteriores a los “bio-objetos” y a los embalajes, que en este desarrollaremos en especial.

Como ya se había apuntado, muchos de los estudiados en capítulos anteriores como autónomos podrían ser considerados “bio- objetos”, nombre que les dio Tadeusz Kantor desde su concepción. Estos y los embalajes forman parte de una categoría a la que otorgó una importancia creciente a partir de su aparición en su teatro en la década de los cincuenta, revestidos de ambigüedad.

⁶⁵⁹ KANTOR: *Guía del espectáculo* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 204.

⁶⁶⁰ KANTOR: *Op. cit.*, p. 208.

Desde un principio, ambos estaban mutuamente asociados al concepto de hibridación, que consagraba “un vínculo estrecho, casi biológico, entre el actor y el objeto”, hasta el punto de volverlos “inseparables”⁶⁶¹; vínculo necesario para crear el nuevo tipo de actor al que aspiraba Kantor, y que se estudiará más adelante.

Maja Saraczynska plantea una línea evolutiva en los objetos kantorianos que comienza con el “bio-objeto” el cual, en tanto sirve de modelo para el actor vivo denomina, parafraseando a Gordon Craig, “super-objeto”, hasta convertirse, finalmente, en una obra de arte completa, en un “objeto museístico”⁶⁶².

En efecto, el estado actual de los objetos kantorianos conservados en la Cricoteka los hace partícipes de la misma categoría que sus pinturas. Sin embargo, a diferencia de estas, que siguen siendo las mismas que salieron de su mano, los actuales “bio-objetos” ya no son los que formaron parte de los espectáculos del artista, independientemente de que se trate de los originales o de reconstrucciones posteriores.

Les falta ahora el “actor vivo” al que pertenecían, que les infundió su ánima en la escena y que ahora sólo están presentes en la memoria de la cultura; es decir, en el recuerdo y en el museo. Se dejará para más adelante la función del objeto como modelo del actor vivo, el “super objeto” según la clasificación de Saraczynska, que merecerá algunas reflexiones en el capítulo dedicado al actor kantoriano.

Por el momento, es preciso señalar que en su asociación con el actor, el objeto se convierte en un paradigma metodológico ajeno al cultivado por las distintas escuelas teatrales fundadas en la representación. Para ello, Kantor se valió de un “medium”, el objeto autónomo, considerado obra de arte en tanto forma parte de “todo aquello que aún no está inmovilizado,/ que contiene impulsos de vida,/ lo que aún no está “listo”/ “compuesto”/ “realizado”⁶⁶³.

En tal sentido, el “bio-objeto” presentaba la peculiaridad de contar con “órganos vivos”⁶⁶⁴, los actores, quienes emanaban su “vida” autónoma desvinculada de la ficción del drama. Por esta razón, la “vida interior” del objeto no se teñía de la psicología de los

⁶⁶¹ KANTOR: *Leçons de Milan*, p. 55

⁶⁶² SARACZYNSKA, Maja: *Kantor et l'objet: du bio-objet au sur objet; du sur objet à l'oeuvre d'art* “Agon. Revue des arts de la scène”. <http://agon.ens-lyon.fr>

⁶⁶³ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 45.

⁶⁶⁴ KANTOR: *El teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 200.

personajes ficcionales sino de la imaginación del actor, puesta en juego en su relación con él. Y esta unión “genética” del actor con el objeto, a la vez que constreñía al primero a una actuación, “informal”, “amorfa” (no sujeta a la evolución de la diégesis) y “mecánica” (condicionada por el objeto), permitía actuar al objeto que establecía y hacía respetar, por su parte, las circunstancias de su trabajo y su función⁶⁶⁵.

También a la recepción se la apartaba de su papel convencional, como en ocasión de la *Anti-Exposición o exposición popular* que Kantor ofreció en la Galería Krzystofory de Cracovia en 1963⁶⁶⁶.

Concebida como un *environnement* pero con las características de un *happening* -en tanto la actividad en el espacio expositivo se actualizaba permanentemente, a través de la provocación de sus contenidos y la obligada participación del público-, reunía una heterogeneidad de materiales artísticos y no artísticos, cuyo propósito era cambiar el sentido de la “exposición” y la condición del “espectador”. Este devenía una copresencia necesaria, ya que los objetos exhibidos estaban dispuestos sin proyecto previo ni reglas fijadas de antemano para que, ante esa “masa fluida y viviente”⁶⁶⁷ de propuestas, fuera el público quien produjera las significaciones.

Esta exposición convertía al espectador, de hecho, en un “bio-objeto”, constreñido a la interacción sensible, estrecha y casi “biológica” con los casi mil elementos de enorme diversidad que lo solicitaban e impedían que se produjera la distancia emocional e intelectual del contemplador.

La *Anti-Exposición* fue el resultado de una larga maduración del concepto de lo biológico en el pensamiento del artista, muy anterior a los sesenta. Podría datarse en el año 1947, cuando desapareció la figura de su obra plástica, reemplazada por grafías informales y vagamente biológicas⁶⁶⁸. Ese año fue el de su primer viaje a París y el choque espiritual que le produjo su visita al Palais de la Découverte, al que llegó por azar -circunstancia no poco importante en los “descubrimientos” de Kantor⁶⁶⁹ - constituyó un punto de inflexión en sus concepciones creativas. En ese espacio destinado a la ciencia el joven artista

⁶⁶⁵ KANTOR: Op.cit. p. 201.

⁶⁶⁶ KANTOR: Íbid., p. 43.

⁶⁶⁷ KANTOR: Íbid., p. 46.

⁶⁶⁸ KANTOR: *Figure-Struttura Ossee* (Figuras- Estructuras Óseas). 1947. Ciclo *Metamorfosi* (Metamorfosis). *La mia opera, il mio viaggio*, p. 32. Ver Anexo.

⁶⁶⁹ “El azar pertenece a los fenómenos/ ignorados,/ despreciados,/ rechazados hacia las regiones más bajas/ de la actividad humana,/ rechazando toda clasificación racional./ Es en el arte que halla su razón de ser/ y su rango”. KANTOR: *Metamorphoses*, p. 34.

halló “todo lo que el OJO -el órgano más famoso del cuerpo humano desde los impresionistas, que se arrogó un derecho exclusivo en el terreno de la pintura y el conocimiento del mundo- no podía ver”⁶⁷⁰.

El ojo tecnológico del microscopio le reveló la configuración más primaria de la materia, compuesta de células y de estructuras moleculares que desafiaban “todas las normas antropomórficas” que él conocía. Intentó copiarlas en un primer momento, pero pronto reconoció que era una forma “muy ingenua de penetrar sus secretos”. De modo que trató de articular, desde esa nueva visión, como en los textos de Bruno Schulz, una nueva especie de “organismos desconocidos”⁶⁷¹, entre los cuales el objeto como tal dejaba de existir, junto con la forma y la imagen.

Hasta el propio ser humano desaparecía porque esa “naturaleza” que no se dejaba representar ni reproducir no eran accesibles a la visión natural y a la escala espacial propia de la especie. En consecuencia, de querer hallar una correlación que fuera real en la pintura -o en el teatro- debía pensar en “otro espacio” ajeno a la visualidad natural, al que llamó “mental” o “interior”⁶⁷², el cual se mantenía indisolublemente arraigado a la materia.

Este proceso generaría los componentes y los conceptos de los “bio-objetos” y de los embalajes, no desde la dicotomía sujeto/objeto, sino a partir de una dinámica que borraría sus fronteras gracias a su encuentro con la perspectiva científica de la materia.

Al desplazar al ser humano y los objetos a un espacio no humanizado, el de la materia elemental, le fue posible imaginar formas híbridas -biológicas y objetuales- que configuraron un sistemas nuevos en los cuales las nociones de sujeto y objeto no se definían por oposición sino por convivencia y contigüidad.

Una escena de *La clase muerta* denota esta nueva relación entre el objeto y el actor: la Fregona comienza limpiando los elementos escénicos y acaba haciendo lo propio con los personajes. Por otra parte, Kantor subrayaba que los Pupitres de la escuela eran el actor principal del espectáculo, así como el Violín del Tío Stas su modo de expresión y de

⁶⁷⁰ KANTOR: Op. cit., p. 19.

⁶⁷¹ KANTOR: Íbid., p. 19.

⁶⁷² KANTOR: Íbid., p. 22.

existencia⁶⁷³, ya que el personaje no pronunciaba una sola palabra en ningún espectáculo. Hay un intercambio de potencias entre el objeto y el actor: en tanto el primero se contagia de sus valores vitales, el segundo adquiere la impasibilidad de la materia, cuya culminación estará encarnada en el maniquí.

En tal sentido, Roland Barthes hablaba de “una especie de huída constante del objeto hacia lo infinitamente subjetivo”⁶⁷⁴ y señalaba, también, que en el teatro de Ionesco los objetos proliferaban en la escena e invadían a los actores que, indefensos, como ocurría con la Máquina aniquiladora de Kantor, se sentían oprimidos y asfixiados por ellos. Sin embargo, la relación que más se acercaría al “bio-objeto” kantoriano en el teatro contemporáneo es la que existe entre los cubos de basura donde viven Nagg y Nell de *Final de partida* (1957) de Beckett, de los que nunca salen por completo y a los que están confinados a la manera de los dos maniqués en el Carrito de la basura de *La pequeña finca* (1961) en la puesta en escena de Kantor.

A pesar de ciertas coincidencias con estos dramaturgos, en la relación que Kantor plantea entre actor y objeto, hay un particular camino de vuelta; un trayecto circular que no se detiene en ninguno de los dos elementos y en el que ambos se hallan ocupados por notas que corresponden al otro, en tanto en el teatro de Ionesco y Beckett los objetos permanecen en su esfera particular, por muy adheridos que estén a los personajes. Por ello, no existe en los de estos dramaturgos el “contagio”, el intenso intercambio de cualidades entre el objeto y el actor en el teatro de Kantor.

Este es otro matiz que abona la diferencia: los personajes de Ionesco y Beckett son independientes de los actores que los representan -y en este caso, es correcto utilizar el término “representar”- y estos de los objetos a los cuales están asociados. En tanto que el objeto y el actor kantoriano se pertenecen mutuamente; ambos encarnan al personaje y, en ese sentido, son un solo ente, biológico y objetual a la vez.

El intercambio de aspectos subjetivos y objetivos establece entre los “bio-objetos” una gradación marcada por el nivel de dependencia existente entre el personaje y el objeto.

⁶⁷³ KANTOR en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 250.

⁶⁷⁴ BARTHES, Roland: *Semantique de l'objet* en *Oeuvres Complètes*, 2000. Seuil, vol. IV, p. 818.

La Mujer de la Ventana de *La clase muerta* existe en función de ésta⁶⁷⁵; todo su carácter como personaje -la *voyeuse*, la personificación de la mirada- se vacía en el objeto que la enmarca permanentemente. Al mismo tiempo, es el personaje quien justifica el objeto que perdió su naturaleza arquitectónica para alcanzar su autonomía y subrayar la delgada frontera entre la vida interior y la exterior de los sujetos.

Lo mismo podría decirse de la Carabina-bayoneta que lleva el Soldado en este y en otros espectáculo y podría confeccionarse una larga lista de “bio-objetos” que forman parte de esta categoría, a la que Chantal Meyer-Plantoureux denominó “objetos-prótesis”⁶⁷⁶, con especial énfasis en *¡Que revienten los artistas!* y *No volveré jamás*, en las que estos se acumulan.

Entre otros, los ya mencionados Horca-retrete del Ahorcado, el Reclinatorio y el Rosario de la Beata, de los que no se separa en ningún momento; el Velocípedo del Yo a los seis años y la Cubeta en la cual el Mugriento lava infructuosamente la suciedad de su pie como si escenificara el peso de alguna culpa que no puede redimir; o la Tribuna del orador⁶⁷⁷ sobre la cual perora continuamente un discurso dirigido a nadie y que nadie atiende.

Uno de los más importantes por sus significaciones es el de la Tabla de Salvación-mesa familiar, que libra de la dispersión a la Familia y se constituye en “el lugar” psicológico, no sólo espacial, donde se refugian, festejan o dirimen sus pleitos más mezquinos, equivalente a los Pupitres de *La clase muerta* en esa clase de significaciones. O bien los Potros de Tortura, que modelizan el aspecto sacrificial de la vida de los artistas y de todo ser humano, cuyo paradigma es el que sujeta al maniquí de Marian Kantor.

Sin embargo, el sentido del término “prótesis” que les atribuye Meyer-Plantoureux no condeciría, a nuestro juicio, con la función ni el valor que Kantor asigna al “bio-objeto”. Una prótesis es un artefacto de sustitución destinado a reparar “artificialmente un

⁶⁷⁵ “Los “objetos”, ya que así se los denomina, son para mí lugares de eternidad; sin ellos los comediantes no existirían...”, declaró Kantor en una entrevista publicada por Philippe de Vignal en “Art Press n° 95”, París, setiembre de 1985, p. 9. Citada por MEYER-PLANTUREUX en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 242.

⁶⁷⁶ MEYER-PLANTUREUX, Chantal: *Les objets de Kantor* en Op. cit., p. 242.

⁶⁷⁷ Bariierka mównici (Tribuna del orador). *No volveré jamás*. 1982. Catálogo Cricoteka, p. 148. Ver Anexo.

órgano o parte de él”⁶⁷⁸. Implica la ausencia de algo en el “original” entero, pasible de ser reemplazado por una “copia” o una “representación” funcional.

Pero en los objetos o los cuerpos asociados en el “bio-objeto” no falta nada. De esa construcción mixta de lo inerte con lo vivo ninguno de ellos “representa” o sustituye funcionalmente al otro o a una parte del otro. Son reales, enteros y autónomos, como la Infanta de Velázquez, quien entra y sale del Marco del cuadro (*Hoy es mi aniversario*) subrayando su autonomía a la vez que denota su alianza con el objeto.

La fuerza significativa del Marco importará en cuanto exhibe lo enmarcado y le otorga un valor como mercancía cultural⁶⁷⁹ y no como obra de arte. El marco confiere socialmente dicho estatuto, pero no a cualquiera que pretenda detentarlo introduciéndose en el. Toda vez que la Infanta sale del marco, la Pobre Chica pretenderá ocupar su lugar pero, fuera del espacio de la realidad a que pertenece, se convertirá en una imitación de su modelo, carente de legitimidad. La Pobre Chica sería la personificación de un “bio-objeto” imposible; ella sí, una prótesis del cuerpo ausente de la Infanta.

Asociado al cuerpo de forma más cercana que el resto de objetos, ni siquiera pueden considerarse “prótesis” los fragmentos corporales de acentuado naturalismo con los que Kantor dobla algunas partes de los cuerpos de los actores⁶⁸⁰. Forman parte del vestuario del personaje, pero no se limitan a construirlo de una determinada manera -en algunos casos pudorosamente impúdica-, pues el “bio-objeto” deviene un centro de complicidades formado por el cuerpo del actor, su vestimenta y el fragmento anatómico que se ha repetido. Estos serían polos que intercambian sus significaciones en tanto el actor sigue siendo la persona que es fuera y sobre el escenario y no se mimetiza en el personaje como en el teatro convencional. La vestimenta lo “reviste” sin ocultarlo ya que el fragmento, como signo, remitirá siempre al cuerpo real que sostiene toda la maquinaria significativa.

Dentro del Armario de *La pequeña finca* conservado en la Cricoteka, hay un maniquí⁶⁸¹ sobre cuyo traje oscuro se destaca una especie de delantal o escudo, como si estuviera

⁶⁷⁸ CASARES, Julio : *Diccionario ideológico de la lengua española*. 1977. Gustavo Gili Barcelona.

⁶⁷⁸ Una desoladora experiencia de esta autora al respecto tuvo lugar en una galería de arte romana en la cual el propietario ensalzaba continuamente el valor del marco de un grabado por el que se interesaba, que efectivamente era muy bello, casi más que el valor del grabado y el artista.

⁶⁸⁰ Kostium/ Kostium Neletnie (Traje/ Traje de Joven). *Las hermosas y los adefesios*. 1973. Catálogo Cricoteka, p. 59. Ver Anexo.

⁶⁸¹ Szafa-interior imaginacji (Armario- interior imaginario). *En la pequeña finca*. 1961. Reconstrucción de 1981. Catálogo Cricoteka, p. 45. Ver Anexo

abierto exhibiendo la parte el torso y el pene. En *La clase muerta*, en la escena en que dos de los alumnos corren desnudos alrededor de los pupitres, los actores llevan puesto un *slip* del que pende el sexo, al igual que el Gran Atleta de *No volveré jamás*. Los desnudos femeninos son tratados mediante una malla de color carne con los pechos, el vientre y el pubis superpuestos (*La gallina acuática*) que adquieren un cierto aire ortopédico, como el personaje de Daisy⁶⁸² en *Rinoceronte* de Eugène Ionesco que Kantor montó en el Teatro Stary de Cracovia en 1961, exhibía los pechos artificiales cosidos a la parte superior de la malla color carne que la cubría.

El recurso al acto de desnudar sin representar el desnudo de manera tópica y supuestamente provocadora sino convirtiéndolo en objeto, en atuendo, en superficie, planteaba nuevamente la cuestión del adentro y del afuera que Kantor ya proponía en los motivos de la Ventana y de la Puerta y que allí se resolvía por la vía de la permeabilidad. No obstante, al tratarse esta vez del cuerpo del actor expuesto como otro elemento escénico y de su intimidad personal escondida, aparece en el lenguaje del artista un objeto al cual Kantor concedió una eficacia tal que nunca desapareció de sus puestas en escena: el Embalaje.

Hasta aquí habíamos tratado de los “objetos pobres” pero sólidos en su conformación. El Embalaje significaba explorar otra dirección, la de la superficie, en su perenne necesidad de “acercar el objeto a la esfera del arte”⁶⁸³ y que este proviniera de los “bajos fondos” en la jerarquía de los objetos con el fin de hacerle “revelar su objetividad”. Era para Kantor un acto de “pura poesía” que redimía el sentimiento de inutilidad que le producía el *collage* que entonces practicaba.

Halló en el diccionario la palabra que en francés (*emballage*) y polaco (*ambalaz*) alude fonéticamente a *collage*, término que poseía “derecho de ciudadanía” en la terminología del arte⁶⁸⁴ y cuya contigüidad respondía, también, a ese tipo de asociación que hallamos en sus creaciones.

No es posible clasificar los embalajes ni reducirlos a algún tipo de generalización, debido a a su ambigüedad y a sus “potencialidades metafísicas”⁶⁸⁵ y solo se puede vincularlos

⁶⁸² Traje de Daisy. *Rhinoceros*. Ionesco. 1961. MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna/ ZARZECKA, Natalia. (Ed.): *Kantor was here*. 2011. Black Dog Publishing. London, p. 120. Ver Anexo.

⁶⁸³ KANTOR: *El teatro de la muerte* p. 67.

⁶⁸⁴ KANTOR: Op. cit, p. 68.

⁶⁸⁵ KANTOR: *Íbid.*, p. 57.

según su característica común de permanecer adheridos a su “función (...)/ prosaica, utilitaria, / chata”, completamente sometidos “al contenido”. Al vaciarlos, estos perdían “brutalmente/su brillo y su fuerza de expresión de antaño”,⁶⁸⁶ pues era su hermetismo lo que transformaba el prosaico contenido en todo aquello que creaba la imaginación y el deseo.

El artista subrayaba en su *Manifiesto, Embalajes* (1964) “ las posibilidades emocionales”: “la esperanza/ la tentación/ el sabor de lo desconocido/ y el misterio” que alimentaban la potencia de los embalajes como signos teatrales. También los asociaba a la más profunda intimidad, a la preservación de lo que deseamos que dure, que esté protegido y aislado de la “ingerencia”, la “ignorancia” y la “vulgaridad”, así como a la “necesidad humana/ y pasión/ de guardar,/isolar [sic],/ esconder,/ transmitir...”⁶⁸⁷.

Por otra parte, Kantor actuaba a contracorriente de los hábitos de la sociedad industrial, que sólo se preocupa del “producto”, no del objeto, el cual “sólo comienza a existir verdaderamente a partir de su liberación formal”, cuando se convierte en signo⁶⁸⁸.

El Embalaje tuvo una significación más general en el conjunto de su creación pues le permitió sacudir los hábitos de la pintura, “cuyos encantos se volvían peligrosos, seguros de sí mismos y demasiado profesionales”⁶⁸⁹. Contrariamente al habitar en un espacio resguardado, el Embalaje lo introducía en una *terra ignota*, en la cual todo “pendía de un hilo”, como rezaba en la serie de dibujos que ya hemos mencionado.

En realidad, ese podría ser uno de sus lemas pues para Kantor todo hacer era pisar una esfera desconocida y por ello, cuando exploraba el *collage* en la década de los sesenta en un intento de ordenar los elementos reales en un espacio compositivo, acabó por juzgarlo como “un embellecimiento inútil”, así como consideró una “ingenuidad” formalista fijar el objeto al cuadro para acercarlo a la esfera del arte y este a la realidad⁶⁹⁰.

Era el objeto como tal que debía transformarse en obra de arte a través de un “ritual absurdo”⁶⁹¹ y el Embalaje fue el medio idóneo que le permitió abandonar un territorio

⁶⁸⁶ KANTOR: *Íbid.*, p. 58.

⁶⁸⁷ *Manifiesto, Embalajes* en *El gran embalaje del Siglo XX*, p. 15.

⁶⁸⁸ BAUDRILLARD, J.: *Pour une critique de l'économie politique du signe*. 1972. TEL. Gallimard, p. 229.

⁶⁸⁹ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 67.

⁶⁹⁰ KANTOR: *Op. cit.*, p. 67.

⁶⁹¹ KANTOR: *Íbid.*, p. 67.

agotado. No obstante, el *collage* había representado el umbral para salir de esa “inutilidad” y para arrastrar al objeto fuera del marco formal de la pintura, tal como ya lo estaba practicando en la escena, con el *happening Gran embalaje* (1966) en Bâle.

Un par de obras plásticas dan cuenta de las clases de Embalajes que se encuentran en su obra en los sesenta: el embalaje-humano y el embalaje-objeto.

El *Emballage-Humain, 1965*⁶⁹² pertenece al ciclo *Okazy. Galeria Lafayette* (Modelo. Galería Lafayette). El cuadro, de formato apaisado, muestra una figura masculina parcialmente embalada en fragmentos de vestimentas de la que sólo sobresalen las piernas. El embalaje está hecho de una pasta espesa y brillante que convierte ese fragmento casi en un bajo relieve, en contraste con el resto de la pintura. El título denota que el artista asimila la vestimenta a un embalaje, como subraya otra, *Abito-Embalage, 1965* (Traje-Embalaje, 1965)⁶⁹³, de connotaciones informalistas y composición triangular. Un traje o abrigo largo emerge hacia la parte superior desde un amasijo de formas de la base, una de ellas vagamente humana, que pareciera intentar introducirse en él en una suerte de anhelo de protección, de vuelta a casa prenatal.

A Kantor le interesaban las vestimentas, la clase de superficies que escondían interiores impensados en su aparente franqueza: “Sobre todo por dentro. Cuando se descose el dobladillo. Que es como un fondo. Bien próximo al cuerpo. Se arranca una capa de vestimenta como una capa de piel”⁶⁹⁴.

En el *happening La lección de anatomía* (1968)⁶⁹⁵, sobre la pintura de Rembrandt, Kantor dispone a los Estudiantes según la composición del cuadro. El “cadáver” está vestido con un traje de chaqueta y el “cirujano” corta capas de vestimenta con los instrumentos apropiados para una disección, al mismo tiempo que explica los pasos y lo que va encontrando en cada etapa de la operación:

“Muestro las costuras, las juntas,/ la complicada anatomía del corte,/ llego a los bolsillos,/ órganos del instinto humano/ de la conservación,/ muestro el contenido de los bolsillos,/ defino con precisión

⁶⁹² KANTOR: *Embalage humain, 1965*. (Embalaje humano, 1965). *La mia opera, il mio viaggio*, p. 128. Ver Anexo.

⁶⁹³ KANTOR: *Abito-Embalage* (Traje-embalaje). 1965. Pintura. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 125. Ver Anexo.

⁶⁹⁴ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 49.

⁶⁹⁵ *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* (La lección de anatomía según Rembrandt). *Happening*. 1968. En BOROWSKI, Wieslaw: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe*. 1982. AF. Warszawa, p. 92. Ver Anexo.

los nombres de los detalles”⁶⁹⁶.

La “disección” llevada a cabo actúa en la superficie, la cual, sin embargo muestra que también posee sus “entrañas”: la chaqueta descubre la guata que le presta cuerpo, el bolsillo interior con su abotonadura, cuya función es “introducir un cierto orden/ en todo este organismo”. La multitud de bolsillos, “esos cul-de-sac íntimos y equívocos” en los cuales se pueden encontrar toda suerte de cosas útiles e inútiles que delatan “el lado verídico/ no falsificado/ de la personalidad humana”; metáforas del “instinto tan humano/ de conservación/ y de memoria”.⁶⁹⁷

En otros espectáculos el vestuario incluía objetos, como el de los Zapateros (*Los Zapateros*, 1972) que llevaban el banquillo adosado a la parte posterior de sus pantalones⁶⁹⁸, convirtiéndose en “bio-objetos” anticipados.

Como es bastante habitual en el artista, será una figura *trouvée* que coloque en el disparadero su imaginación creadora: los dibujos de rinocerontes de Durero⁶⁹⁹. Muestran al animal acorazado con placas a modo de una armadura, sin conexión aparente con la función de los órganos protegidos. Kantor se demoraba en la observación de los detalles decorativos, “tumores, escamas, “bordados” refinados” que elevaban el cuerpo del animal a la categoría de “objeto de arte”. Tal “vestimenta” le prestaba el aire “extraño, [de] un parásito sobre el cuerpo humano”⁷⁰⁰. De inmediato traspoló de especie la imagen en la cual la vestimenta parecía nacer del propio cuerpo, creando o repitiendo sus formas, adaptadas a nuevas situaciones.

El artista se sentía atraído por “sus desviaciones y sus herejías”⁷⁰¹, que lo hacían cada vez más artificial; es decir, más autónomo. Poco le preocupaba lo que hubiera “dentro” de ese embalaje suntuoso, que sería “como todos los demás”⁷⁰².

Halló en el representante del rango social más bajo, un vagabundo que se asemejaba a “un camello monstruosamente cargado” de capas de vestimentas y bolsas convertidas, metonímicamente, en su propio cuerpo. Diseñó un traje así para el Hombre del saco a la

⁶⁹⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p.73.

⁶⁹⁷ KANTOR: Op. cit., p. 73.

⁶⁹⁸ Swecy (Zapatero). 1970. *Los zapateros*. BOROWSKI: p. 73. Ver Archivo.

⁶⁹⁹ KANTOR: *Le Rhinoceros de Dürer* (El Rinoceronte de Durero). 1515. DÜRER, Albert, en *Metamorphoses*, p. 49. Ver Anexo.

⁷⁰⁰ KANTOR: Op. cit., p. 48.

⁷⁰¹ KANTOR: *Íbid.*, p. 48.

⁷⁰² KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 140.

espalda (*La gallina acuática*), del cual sólo sobresalían la cabeza, las manos y la parte inferior de las piernas⁷⁰³. Más tarde (*No volveré jamás*), el personaje de Ulises aparecía representado por su capote y su sombrero montados sobre un armazón rodante⁷⁰⁴.

El embalaje pictórico *Obraz-emballage*⁷⁰⁵ (1962-63) muestra una bolsa de papel marrón, rectangular y en posición vertical, plegada y sujeta con cinco tornillos al centro geométrico de un plano de cartón que sigue sus proporciones, pintado al óleo en un tono siena más saturado que el de la bolsa. Esta lleva impreso su contenido: “Nitrato al 25%”, y otras precisiones acerca de él, que no interesan en un primer momento al espectador, concentrado en el “cuadro” en su totalidad. En la contemplación, la bolsa ha perdido su estatuto utilitario y deleznable para imponerse como signo artístico, en tanto elemento compositivo; más precisamente, el que da sentido a la composición y opera la partición espacial. La bolsa es, por ello, un elemento racional, al tiempo que no deja de ser el embalaje funcional de un contenido ausente.

Como el paraguas -“embalaje metafórico”⁷⁰⁶- de la década de los cincuenta los primeros Embalajes escénicos aparecen antes de estas pinturas-embalaje y antes de hacerse público el *Manifiesto, Embalajes* (1962).

El proceso tuvo sus inicios en 1956, cuando el artista buscaba “disposiciones que fueran artificiales, es decir, que tuvieran posibilidades de autonomía”. Comenzó con la observación de los gestos humanos naturales e inició un proceso de aislamiento de partes del cuerpo que debían ser “borradas” -lo que hizo extensible a los objetos- a fin de que solo se las “sospeche” o se las “adivine”⁷⁰⁷.

El resultado de estas reflexiones se tradujo en el primer Embalaje⁷⁰⁸ del Teatro Cricot 2, que presentó en Cracovia *El circo* (1956), de Kazimierz Mikulski.

⁷⁰³ *Człowiek-pakunek: rysunek, 1963* (Hombre-fardo; dibujo, 1963) BOROWSKI: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe*. p.95. Ver Anexo.

⁷⁰⁴ Le manteau d’Ulysse (El capote de Ulises). *No volveré jamás*. 1988. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2., p. 266. Ver Anexo.

⁷⁰⁵ *Obraz-emballage* (Pintura-embalaje) (1962-63). STANGRET, Lech: *Tadeusz Kantor. Malarstwo ambalaz totalnego dzieła*. 2006. Art+Edition. Krakow, p. 53. Ver Anexo.

⁷⁰⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 75.

⁷⁰⁷ KANTOR: Op. cit., p. 66.

⁷⁰⁸ Existiría un “proto-embalaje” en la primera obra que puso el recién fundado Teatro Cricot 2, *El pulpo*, de Witkiewicz (1955) ya que aparece en escena la momia del papa Julio II cubierta de vendajes; sin embargo dicha aparición carecía de la intencionalidad de los embalajes propiamente dichos.

Ocupó el escenario con una enorme bolsa negra en cuyo interior se hallaban los actores y un buen número de figurantes, de los cuales solo eran visibles las cabezas y las manos a través de agujeros practicados en ella⁷⁰⁹.

Los conflictos que se producían dentro de la bolsa estaban “borrados”; insinuados por los movimientos tensos u ondulantes de la tela los cuales ofrecían una sugestión y una polisemia mucho mayor que si se hubieran mostrado a través de la anécdota. La animación otorgaba a esas partes del cuerpo una “vida propia”, una total autonomía que las desnaturalizaba, a semejanza de las pinturas de fragmentos anatómicos de Géricault, en las cuales quedaban eliminados los elementos anecdóticos -posiciones, expresiones, gestos- que el cuerpo entero hubiera podido explicitar. Para *Los Zapateros*, Kantor mandó hacer el vaciado de un par de enormes pies, según una pintura de René Magritte⁷¹⁰. En *Hoy es mi aniversario*, su obra póstuma, ya no se veían cabezas ni manos y los actores permanecían gran parte del espectáculo bajo una gran tela negra.

En la parte final de *El loco y la monja* de Witkiewicz (1963), contemporánea a la *Anti-Exposición*, los Funcionarios encerraban al Loco en una gran bolsa, quedando atrapados ellos también. junto con la Monja, quien había entrado subrepticamente al encuentro del Loco. Los personajes protagonizan dos acciones simultáneas y antagónicas: la lucha entre los Funcionarios y el diálogo amoroso entre la Monja y el Loco: todo “sucede en el interior/ de este embalaje trágico/ que recubre /la locura,/ el amor,/el pecado/ y la crueldad”⁷¹¹. La bolsa se convierte, de este modo, en un enorme útero cósmico, en un gran bolsillo, en el que están contenidas las pasiones humanas: las más puras, las más ocultas y las más vergonzantes.

El paso siguiente fue embalar el cuerpo de un único actor⁷¹² a la vista del público y que esta acción constituyera el espectáculo propiamente dicho: el Embalaje con un interior “vivo” se convirtió entonces en “un ritual librado de toda simbolización, en un acto ostentatorio”⁷¹³.

⁷⁰⁹ Cyrk: *pierwszy ambalaz* (El circo: primer embalaje). 1967. BOROWSKI: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.* p. 51. Ver Anexo.

⁷¹⁰ *Mulaz stóp* (Vaciado de pie) con una reproducción -al fondo de la fotografía- de *El modelo rojo* de René Magritte. VV.AA.: *Les Cordonniers de Tadeusz Kantor*, Anexo de Ilustraciones del texto, nº 32. Ver Anexo.

⁷¹¹ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 104.

⁷¹² *Embalaje de un actor. Happening Ligne de partage* (Línea divisoria). 1966. KANTOR: *Metamorphoses*, p. 108. Ver Anexo.

⁷¹³ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 145.

Kantor sostenía que en el método de la desaparición se trataba de encontrar un gesto que sobreexpusiera los actos que se trataban de ocultar y en *Cricotage* (1965)⁷¹⁴, un carbonero “embalaba” con paletadas de carbón a una joven desnuda (la pintora María Stangret, esposa del artista), tendida sobre una camilla con las manos en cruz⁷¹⁵. En *Límite* (1966), de pie sobre una caja, la misma actriz era cuidadosamente vendada hasta que su cuerpo desaparecía bajo las cintas blancas. También se la embadurnaba -si es posible considerar Embalaje al “embadurnamiento erótico”⁷¹⁶- con arena en el *Happening panorámico del mar* (1967), y en *El Gran Embalaje* (1967). María Stangret será también embalada en el film *Kantor está aquí* (1968) y en *Los zapateros* de Witkiewicz (1972)⁷¹⁷.

En todos estos Embalajes las capas de materia textil se acumulaban hasta hacer desaparecer la forma humana de la cual, finalmente, no quedaba expuesta más que la inútil y maniática acción de envolver. Cuando hasta su forma humana desaparecía bajo las vendas y solo quedaba el gesto se iluminaba algo misterioso en el embalaje que lo volvía “inasible e inaccesible”, multiplicando su potencia de objeto cuyo interior se hace presente “por la negación”⁷¹⁸.

La acción de embalar iba acompañada de su contraria, la de desembalar. En el *Happening El Gran embalaje* (1966) aparecían dos hombres elegantemente vestidos quienes después de quitarse (desembalarse) sus chaquetas, hacían espuma de jabón con una brocha para “embalarse” la cara previamente al afeitado⁷¹⁹ mientras otro se desgarraba la ropa con un cuchillo de punta⁷²⁰. *La lección de anatomía* podría considerarse también un desembalaje, en tanto el cuerpo era desnudado de su ropa, sometida a la disección en su lugar.

Kantor reconocía un desarrollo temporal de la idea de Embalaje, iniciada con las Bolsas, continuada con los Paquetes y finalmente con los Sobres. Sin embargo, ninguna de estas etapas fue dejada atrás sino que constituyó un repertorio de posibilidades que respondían a la misma idea de “cubrir” y “esconder”, que serían utilizadas indistintamente, con

⁷¹⁴ “Establecer un modo de acción tal/ que ese acto de borrar/ se vuelva *visible*, manifiesto”. KANTOR: p. 124.

⁷¹⁵ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 109.

⁷¹⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 217

⁷¹⁷ KANTOR: Op. cit., p. 145

⁷¹⁸ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 69.

⁷¹⁹ *Guión del Happening Gran Embalaje*. KANTOR: Op. cit. p. 153.

⁷²⁰ KANTOR: Op. cit, p. 154.

independencia de su aparición cronológica y cuyas consecuencias se revelarían en los *happenings* a que dio lugar hasta *No volveré jamás*, la penúltima de sus obras.

Entre los años 1964 y 1965 los Sobres de carta y los Paquetes Postales constituyeron una transición entre la pintura-collage y el objeto puro. Las direcciones escritas, los sellos, las estampillas pegadas, aluden simultáneamente a este y a la imagen ilusoria. Una pintura titulada *Firmad, por favor*⁷²¹ muestra una exposición más o menos ordenada de paquetes postales de distintos tamaños, atados con sus cordeles y con las direcciones escritas:

1963. / En los cuadro colocaba e inmovilizaba/ cartas, plicas/ con la dirección de los amigos a los que no vería más./ Sobre los sellos, como discos solares sobre el paisaje de sus peregrinaciones, sus lugares/ de destino⁷²².

Mientras cultivaba su nueva obsesión por el correo y exploraba la posibilidad de convertir las oficinas postales en espacios de exposición -idea que nunca se realizó- el empaquetamiento de algunas figuras “de museo”, como la Infanta de Velázquez o pinturas reverenciadas del arte polaco⁷²³, podía hacer confluír su deseo de preservar las obras que admiraba con una cierta distancia, muchas veces irónica, que le permitía medirse con ellas y que el empaquetado le permitía.

Recordemos que Kantor hizo una serie de pinturas de la Infanta asociada a una Saca de Cartero. Una de ellas, *Infanta, de Velázquez, (1965)*⁷²⁴ muestra su cabeza apenas esbozada en la parte superior de una tela unida con bisagras a otra, situada debajo de ella, en la que está pintada minuciosamente una Saca de Cartero, cuyas bridas invaden el espacio de la Infanta. Las bisagras aluden a la idea de que ambas telas podrían cerrarse, haciendo coincidir la cabeza de la infanta con la Saca, que quedaría embalada dentro de ella y, al mismo tiempo, la pintura en su conjunto, al cerrarse, sería un Embalaje.

⁷²¹ “*Signez s’il vous plaît*” (Firme, por favor) 1965. KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 142. Ver Anexo.

⁷²² KANTOR: Op. cit., p. 136.

⁷²³ “Osé embalar una “reliquia nacional”,/ el *Homenaje prusiano* de Matejko. [...] Empaquetaba con desesperación,/ temor,/ devoción,/ para la eternidad”. KANTOR: *Metamorphoses*, p. 145.

⁷²⁴ *Infantka wdele Velázquez* (Infanta según Velázquez). KANTOR. 1966-70 en STANGRET: *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaz totalnego dzieła*, p. 60. Ver Anexo 24 II. 379.

Pintó unas cuantas más, con el mismo planteo y títulos similares entre 1966 y 1981⁷²⁵ y otra más, muy diferente en su factura de las anteriores, *Mr. V. Prado, Infanta* (1965)⁷²⁶, a la que nos hemos referido anteriormente, ya que el rostro de la niña es aquí una máscara con la boca abierta, y la Saca está tratada en relieve. Carece, además, de bisagras y las correas de la saca se mantienen en su propio campo, en tanto que la columna de color del cuerpo de la figura atraviesa la línea que divide ambos espacios.

Dadas estas características y si se comparan las dos pinturas, la primera de las mencionadas es, a nuestro juicio, más rica en significaciones que la segunda como Embalaje.

No obstante ello, en esta última el título del cuadro -que es la dirección del destinatario- la asocia al motivo del correo y de los Paquetes Postales, con consecuencias al año siguiente, en que Kantor desprenderá de su función utilitaria al objeto-sobre de correos y consagrará su autonomía en un *happening* en el cual un enorme Sobre de 3m x1,20 m, ligeramente relleno de aire, sería izado en un mástil de metal en la Künsthalle de Baden-Baden, acción que sería repetida también en la Gallérie de l'Université, en París⁷²⁷.

El paso culminante lo constituye la acción-*happening* *La carta*(1967)⁷²⁸, que tendría lugar en Varsovia, patrocinada por la vanguardista Galería Foksal.

El tamaño del “escenario” escogido por Kantor era, en esta oportunidad, la propia ciudad; un sitio real aunque sobredimensionado, al igual que la Carta. Esta circunstancia confería la marca de la teatralidad al área pública elegida y convertía en signos escénicos todas las acciones que se desarrollaban circunstancialmente en ese espacio-tiempo acotado, paralelo y simultáneo al espacio-tiempo de la realidad cotidiana, en el cual se insertaba como un objeto más.

El enorme Sobre de gruesa tela, que medía once metros de largo por dos de ancho y pesaba ochenta y siete kilos⁷²⁹, fue transportado por ocho Carteros Profesionales desde la

⁷²⁵ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, pp. 132-133.

⁷²⁶ *Mr. V. Prado, Infanta* (1965). KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 131. Ver Anexo 21. II.368.

⁷²⁷ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 70.

⁷²⁸ Como en todos los órdenes de la creación kantoriana, los *happenings* que tuvo ocasión de presenciar en sus viajes fuera de Polonia fueron para el artista una fuente de inspiración que convergía con su temprana tendencia a este tipo de acciones teatrales, a las que otorgó su impronta como resultado de su propia evolución individual con los *cricotages* realizados con el Teatro Cricot 2.

⁷²⁹ *La carta*. 1967. *Tadeusz Kantor*. migrosmuzeum für gegenwartskunst Zürich. S.D., p. 14. Ver Anexo. Kantor da dimensiones algo mayores a las que consigna en *El teatro de la muerte*: “catorce metros de largo./ dos metros y medio de ancho”. KANTOR *Metamorphoses*, p. 94.

oficina de correos en la calle Ordinacka, 15 hasta la Galería Foksal, patrocinadora del evento, situada en el número 14 de la misma calle.

Este *happening* constituyó un enriquecimiento teatral respecto de los eventos de Baden-Baden y París gracias a la dimensión ceremonial conferida a la entrega de la Carta a su destinatario. En su transcurso, esta sufría una especie de suspensión temporal en el lapso en que el remitente la depositaba en la ventanilla de correos y el momento en que el cartero la entregaba a su destinatario. Dicha suspensión hacía de ella un objeto cuyas significaciones artísticas o sagradas quedaban fuera de la temporalidad humana, marcada por el aprovechamiento y la utilidad- y durante esa especie de tregua el objeto-carta era todo él promesa y completitud.

Mas tarde, en el momento de ser abierto, el Sobre sería recontextualizado como basura al separarse de su contenido el cual, por su parte, perdería toda su infinita capacidad sugestiva con la lectura, reducido a los límites del texto y de la interpretación.

El transcurso del *happening* era relatado, a modo de reportaje radiofónico, por sendos periodistas desde cuatro puntos del recorrido de la Carta. El público seguía a los carteros, a modo de una procesión de connotaciones vagamente heréticas.

En la puerta de la Galería Foksal, un hombre vestido con una chaqueta de cuero negro (el propio Kantor) estaba pendiente del teléfono por el que recibía las informaciones de los reporteros que transmitía al público presente por un megáfono.

Cuando la Carta llegaba a su destino y era introducida trabajosamente en la pequeña sala de la Galería Foksal, el megáfono difundía las reacciones del destinatario, “agitado por todas las pasiones,/ la desconfianza,/ el miedo,/el odio,/ el pánico,/ la locura/ de un hombre torturado/ por esta carta cada vez más monstruosa/ ante la cual/ retrocede / sin cesar,/ paso a paso/ hasta el aniquilamiento total”⁷³⁰.

El “aniquilamiento” alcanzará a la Carta que, una vez abierta, perderá su autonomía como objeto y se convertirá en un mero medio de comunicación de noticias faustas o infaustas, condición que será subrayada por algunos de los presentes quienes sacaban de los bolsillos sus propias cartas, que leían en voz alta con alegría o preocupación, dependiendo de quién fuera su remitente y cuál su contenido.

El momento final llegaba cuando el público se arrojaba sobre la gigantesca Carta y “en un

⁷³⁰ KANTOR: *Metamorphoses.*, p. 96.

frenesí casi ritual/ de la destrucción final/ se cumplió/ la catarsis formal de este acontecimiento”⁷³¹. Con el contenido desvelado y el sobre desechado, el ritual de “despedazamiento” será la grieta que dará salida al inconsciente y, en consecuencia, a la liberación de las fuerzas de la creación (y de la destrucción)⁷³² que consagrarán al objeto aniquilado en su condición de totem, con el cual todos los participantes se sienten identificados; identificación espiritual que no guarda relación con la identificación mimética del teatro tradicional.

Que el *happening* tuviera lugar casi enteramente en el espacio público, pasible de infinidad de usos, forma parte de la intención del artista de “desnaturalizar” a la obra de arte sustrayéndola a sus lugares acreditados -museos, galerías de arte, academias- a los que la convención destina como sus santuarios. La deslocalización otorga una existencia momentánea, “sin lugar, sin función, casi en el vacío”⁷³³, milagrosamente concentrados en un agujero temporero espacial donde quedan libres de su anécdota. La acción tanto ética como estética⁷³⁴ de Kantor consistió en preservar del desgaste y la banalidad a esas existencias fugaces y autónomas en el acto teatral.

Los objetos que formaron parte de *No volveré jamás* hicieron de ese espectáculo un embalaje de la memoria. Contenía a todos los objetos que hasta el momento habían acompañado el viaje artístico de Kantor: La Rueda, los Pupitres, el Fregadero, la Ratonera monumental, la Bañera-barca de Caronte, la Cámara fotográfica-metrallera, el Retrete- horca, la Jaula-Ratonera, la Mochila, las Maletas, la Cuna mecánica y la Máquina familiar . Todos ellos están asociados por la ambigüedad: la Rueda era “un objeto que no se explicaba”, una forma del inconsciente; los Pupitres subyacían en “el último y más olvidado borde de nuestra memoria”, rincón en el cual “se esconde el recuerdo de castigos sufridos”⁷³⁵. En el Fregadero, la “circulación cerrada del flujo de agua” aludía a un circuito “embalado” en un sistema, oculto a los ojos del espectador y, por ello, inquietante. La Jaula-ratonera, suerte de embalaje transparente⁷³⁶, se contradecía a sí misma en su relación con el adentro y el afuera, en las antípodas del embalaje

⁷³¹ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 97.

⁷³² CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, p. 167.

⁷³³ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 71.

⁷³⁴ “Estética ética est”: SANTORO, Roberto : *De tango y lo demás*. 1962. El Barrilete. Buenos Aires, p. 34.

⁷³⁵ KANTOR: *El gran Embalaje de finales del Siglo XX*, p. 4.

⁷³⁶ KANTOR: Op cit., p. 6.

propriadamente dicho a causa de su franqueza y su ausencia de secretos.

La Cámara Fotográfica-metrallera encerraba la sorpresa de ser una máquina de muerte “embalada” bajo su aspecto ingenuo y cotidiano, como ciertas noticias que llegan por carta; de la misma especie que el Retrete-horca del Ahorcado, que era “el sitio de su suicidio”, el “retrete asqueroso” integrado en “una totalidad”⁷³⁷ que redoblaba la condición de sumidero, de último lugar.

La Cuna Mecánica- Féretro, “que parece más bien un pequeño ataúd”, embalaba el ciclo de la vida y de la muerte. Y, finalmente, las Maletas metaforizan la condición del actor, “artista ambulante, vagabundo eterno”, que encierra en ellas “todas sus esperanzas, sus ilusiones,/con sus respectivas riquezas/ y su ficción”⁷³⁸.

El catálogo de objetos publicado por la Cricoteka despliega una gran variedad de bolsas, mochilas y maletas de distintos tamaño, formatos y modelos. Todas ellas se muestran viejas y atrotinadas por miles de kilómetros recorridos en toda clase de transportes, llevadas a cuestras por su propietario, que carece de “hogar ni sitio/ buscando un muelle, siempre con su equipaje a cuestras...”⁷³⁹.

El primer objeto que podría considerarse Embalaje es la Máquina funeraria, de la que se ha tratado en el capítulo anterior y, como ya se ha dicho, pertenece a la puesta en escena de *En la pequeña finca* de 1961. Corresponde a la etapa del Teatro Informal, equivalente escénico de los movimientos homónimos en las artes plásticas a los cuales Kantor adhería. En dicha fase, todos los signos teatrales quedaban reducidos a su expresión de materia bruta, de restos; tanto los estados biológicos como la elocución de los actores estaban fragmentados y comprimidos por los objetos y el vestuario, reducidos a su identificación con la bolsa dentro de la cual estaban, a la que el artista confería la potencia de transformarse en materia no-objetual, ya que ocupaba la más baja categoría en la jerarquía de los objetos⁷⁴⁰.

La ausencia de forma preconcebida de las bolsas textiles eludía el consiguiente proceso de “proyección [sic] y ejecución”⁷⁴¹ y a diferencia de las maletas, su aspecto era fugaz y

⁷³⁷ KANTOR: *El gran Embalaje de finales del siglo XX*, p. 11.

⁷³⁸ KANTOR: Op. cit., p. 22.

⁷³⁹ KANTOR: *Íbid.*, p. 22.

⁷⁴⁰ “Desde mis prácticas más antiguas, sé que cuanto más baja es la “categoría” de un objeto, más posibilidades tiene de velar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía”. KANTOR: *El teatro de la muerte*, pp. 67-68.

⁷⁴¹ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 44. Creemos que debiera traducirse “proyecto”, no “proyección”.

dependía del azar de su contenido. En tanto bolsa, se la podría considerar como la confección más primitiva, solo precedida por el fardo atado por sus cuatro puntas.

En el transcurso de *En la pequeña finca* aparecían más bolsas en la escena: las que llevaba la Madre, quien se “desembalaba” del Armario del que salía subrepticamente, munida de una gran funda y transportando una enorme cantidad de paquetes de trapos, metidos también en fundas, a los que no podía dominar hasta que se desparramaban por el suelo. A esto sigue una serie de acciones cuya culminación las convierte en inútiles: luego de recoger y contar los paquetes con una concentración digna de mejor causa, buscaba algo que no encontraba, retrocedía y se perdía otra vez en el Armario. Cuando volvía a salir, el Factotum la esperaba a fin de “embalarla” en el Paraguas abierto e introducirla en la Máquina, de la que saldrá “embalada” en el Cajón.

Aullidos y ladridos preludiaban la violenta apertura de las puertas del Armario, del que salían despedidas infinidad de Bolsas bien cargadas que iban formando una gran pila. Entre ellas, caían inertes los Actores, como otras Bolsas más.

En ese paisaje agobiante de Bolsas, la Madre continuaba con su vana tarea de acomodar los paquetes en el reducido espacio del Cajón al que había sido confinada mientras el Factotum intentaba hacer lo propio con las Bolsas del escenario, con los mismos resultados decepcionantes. Sólo el Ecónomo, habituado a ellas conseguirá, por breve tiempo, ordenarlas sistemáticamente. Pero estas se apoderan nuevamente del escenario, en lucha con los Actores, y será el Factotum quien, con gran trabajo, conseguirá dominar finalmente esa rebelión de los objetos: embutirá a los Actores y las Bolsas en el Armario para quedarse solo en escena, empujando el Carrito de la Basura con los Niños en el embalados.

Más allá de las acciones absurdas del espectáculo referidas a los fragmentos del texto de Witkiewicz, la puesta en escena podría enfocarse desde el acto de desembalar y embalar a los personajes y los objetos escénicos, algunos de los cuales actúan como embalajes o como embalados – el Armario, las Bolsas, los Niños, el Factotum, la Madre, los Actores-, o alternando los papeles, como el Factotum y la Madre⁷⁴².

Las Bolsas⁷⁴³ aparecerán una vez más, colgadas en el Guardarropas de *Las hermosas y los*

⁷⁴² KANTOR: *En la pequeña finca* (1961). *El teatro de la muerte*, pp. 47-54.

⁷⁴³ Sztania (Guardarropas). 1973. *Las hermosas y los espantajos*. Catálogo Cricoteka, p. 52. Ver Anexo.

espantajos, siendo parte de una exposición dedicada a esta puesta en escena, celebrada en Ljubljana en 2004.

De un significado más complejo gozan las Maletas. Una de ellas, la Valija humana de la Muerte (*Las hermosas y los espantajos*), alargada y chata o el Macuto rectangular y rígido de *La clase muerta*, son anuncios de la proliferación de estos objetos en sus obras siguientes. En *¡Que revienten los artistas!*, la Maleta de Weit Stoss⁷⁴⁴, guarda los utensilios del arte y las pocas pertenencias reunidas en la vida errabunda del maestro.

La acompañan las Cajas de madera con los bártulos profesionales de los artistas -mencionadas en el capítulo anterior-, una suerte de embalajes *trouvés* y *prêts* como las maletas, en tanto que, a diferencia de los empaquetados, poseen una forma y un volumen predeterminado y constante, no son objeto de la acción constructora del actor en el escenario y en ningún momento se abren y se cierran para llenarse o vaciarse. Apenas se puede adivinar fragmentos de su contenido cuando están mal cerradas o demasiado llenas.

En *No volveré jamás* Kantor disemina una gran variedad de maletas⁷⁴⁵, comenzando por una enorme Mochila⁷⁴⁶ que cubre casi todo el cuerpo del actor y constituye el emblema de una larga vida viajera, acorde con la mirada retrospectiva que el artista proyecta hacia su trayectoria, ya que el viaje es otra de sus metáforas.

El antecedente de este “vestuario-embalaje” se remite a 1963, en *El loco y la monja* cuando apareció el modelo de vagabundo que “empaqueta” su cuerpo con toda clase de ropas y mantas para protegerse de la lluvia y el frío. Los personajes de Walpung y de Byrdigiel tenían el cuerpo cubierto por infinidad de paquetes atados con cordeles y tiras de manera muy complicada y absurda, que estorbaba los movimientos del actor, vestuario que se repitió en *En la pequeña finca*⁷⁴⁷.

Otro vestuario semejante estaba formado por un enorme paquete de arpillera atado, con etiquetas postales e inscripciones y uno más envuelto directamente con papel y cordel, todos ellos asociados con el camino y la peregrinación de ciudad en ciudad de los artistas de feria.

⁷⁴⁴ Walizka Mistrza Wita Stwosza (La maleta del Señor Weit Stoss). 1985. *¡Que revienten los artistas!* Catálogo Cricoteka, p. 133. Ver Anexo.

⁷⁴⁵ Maletas. 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 154-155. Ver Anexo.

⁷⁴⁶ Plecak Wielkiego Wedrowca. (Gran mochila del vagabundo). 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 151. Ver Anexo.

⁷⁴⁷ Kostium ze spektaklu W malym dworku (Vestuario para el espectáculo *En la pequeña finca*). 1961. BOROWSKI: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe* p. 52. Ver Anexo.

Una pintura alusiva de 1967, *Embalaje*⁷⁴⁸, muestra una rueda de bicicleta y una vestimenta apoyada en ella a través de un armazón. El cuerpo ha desaparecido como tal y está representado por una especie de capa negra que lo cubriría.

Hasta ocho Maletas se cuentan en *No volveré jamás*, correspondientes a los Actores-Vagabundos que las portan. Sólo una de ellas está individualizada, la Maleta de la Lady Inglesa, que guarda el Esqueleto de su esposo, devorado por un tigre⁷⁴⁹. Son las maletas de *La gallina acuática*, en la cual aparecían estos mismos personajes preparados para un largo viaje, vestidos con *trench-coats*, bufandas, sombrereras y esas maletas forradas de una tela color arena, que se confundía con el color de la ropa, como si estuvieran desteñidas por el largo uso y su exposición a la intemperie.

La identidad entre la tela de los trajes y el forro de las Maletas subrayaba aún más la equivalencia entre vestimenta y Embalaje y en el catálogo de la exposición *El Gran Embalaje de finales del siglo XX*, puede verse una fotografía del artista ambulante, así vestido y cargado con tres maletas⁷⁵⁰.

El viaje de la vida y del arte al que acompañan las Maletas adquiere rasgos de último viaje como una de las significaciones de los Embalajes.

El Féretro⁷⁵¹ junto al maniquí del propio Kantor, pintado de negro como el traje que viste, se dobla en otro de madera basta y semiabierto⁷⁵² subrayando el significado de postrero en el lenguaje sígnico kantoriano y la imposibilidad de revertir el tiempo, aludida en el título del espectáculo: *No volveré jamás*.

Un embalaje antropomorfo, el Embalaje Blanco⁷⁵³, formaba parte de los “embalajes humanos” que Kantor había practicado desde 1965. Era una silueta completamente cubierta por una tela blanca, como de la mortaja que cubre los muertos en alta mar, atada al cuello, la cintura, la pelvis y los hombros. Completaría este conjunto de significación funeraria el Maniquí del Padre⁷⁵⁴, vestido también de blanco y atado al potro de la misma manera que esta figura.

⁷⁴⁸ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 148.

⁷⁴⁹ Walizka Lady (Maleta de la Lady). 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 54. Ver Anexo.

⁷⁵⁰ Artista ambulante. *El Gran Embalaje del Siglo XX*. Contratapa. Ver Anexo.

⁷⁵¹ Trumna (Féretro), *Manekin Tadeusza Kantora* (Maniquí de Tadeusz Kantor). 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 159. Ver Anexo.

⁷⁵² Trumna (Féretro). 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 158. Ver Anexo.

⁷⁵³ Bialy ambalaz (Embalaje blanco). 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 158. Ver Anexo.

⁷⁵⁴ Widmo OJCA-manekin (Espectro del PADRE-maniquí). 1988. *No volveré jamás*. Catálogo Cricoteka, p. 162 Ver Anexo 67. II.537.

Los comentarios del artista sobre los Embalajes aludían a lo encerrado, y, sobre todo, al misterio, quizás terrible -el mayor de todos, el de la muerte-, que ocultaba la banalidad del recipiente. Objetos inclasificables, en tanto cada uno era “ ambiguo” y “ambivalente”, oscilando entre lo “utilitario” y lo “metafísico”⁷⁵⁵. Sin embargo, ya que la metafísica necesitaba de la física, como señalaba el artista, el rasgo que parecía atraer más a Kantor respecto de los Embalajes era la “estigmatización” y “falta de contenido” que se les atribuía, circunstancias que remiten a insistir, una vez más, en el valor que Kantor confería a la superficie en el título de la tercera parte de un film de Andrzej Sapija, *Istnieje tylko, co se widzi* (Esta es sólo la existencia, lo que se ve)⁷⁵⁶, el cual registra algunos de los ensayos de Kantor.

Cuando el embalaje estaba cerrado, expresándolo todo en su “actitud” y su “apariencia”, la llamada a su interior lo convertía en un objeto “metafísico”. Una vez abierto “se lo rechaza/sin piedad,/ condenándolo a la ridiculez/ desprecio/ olvido/ y decadencia”. Por ello Kantor lo situaba “entre la eternidad/ y /el basurero”⁷⁵⁷, declaración que *La carta*, llevada como un icono en procesión y finalmente destruida, encarnaría sin concesiones. Se puede advertir el carácter de “ritual” que asignaba al acto de “embalar” en el *Manifiesto* en el cual emplea conceptos caros al artista -“magia”, “juego”, “sacro”-, que remiten a actividades gratuitas respecto de la vida utilitaria y que son parte del ritual y del juego:

“el doblar,/ cuya complicada, / y exigente de iniciación/ manera/ y siempre sorprendente/ resultado final/ tiene en sí/ algo de magia/ y algo de juego infantil;/ el atar/donde el conocimiento de los nudos/ casi que roza/ tradiciones sacras;/ el adherir/ siempre lleno de ceremonias/ y atención...”⁷⁵⁸

La grabación del ensayo que registra el film de Sapija, realizado en 1984, denota la gran coherencia existente entre lo que declaran las palabras del *Manifiesto* y su traslado a la acción escénica, en la cual Kantor dirige la envoltura de una caja llevada a cabo por uno de sus actores. Le da indicaciones muy precisas -casi matemáticas- de la posición de la caja sobre el papel, de la distancia de este respecto de cada uno de los bordes, del orden

⁷⁵⁵ *Manifiesto Embalajes*, en KANTOR: *El Gran Embalaje del Siglo XX.*, p. 14.

⁷⁵⁶ SAPIJA, Andrzej: Contenido: 1. *Gdzie sa niegdysiejsze sniegi...* (Dónde están las nieves de antaño) . 1984.; 2. *Manekiny Tadesza Kantora* (Maniqués de Tadeusz Kantor)1983.3; *Istnieje tylko, co se widzi* (Esta es sólo la existencia, lo que se ve). 1992. Cricoteka. Cracovia.

⁷⁵⁷ KANTOR: *Manifiesto embalajes. El teatro de la muerte*, p. 63.

⁷⁵⁸ KANTOR: Op. cit., p. 64.

y exactitud del plegado. Las correcciones se suceden y el carácter de las observaciones de Kantor se hace cada vez más agrio hasta que, finalmente el actor pierde la paciencia y abandona el ensayo sin alcanzar la etapa final del anudado.

Este momento anecdótico ilustra, en parte, un aspecto del carácter del artista como director de escena, cuya actitud exigente e inflexible -a menudo sentida como tiránica por alguno de sus actores y por otros, como el “juego escénico” de Kantor-, en este caso, se debía al valor de ritual que confería al embalado, los cuales debían ser realizados con exactitud y sin errores para que fueran válidos. Y no menos importante: porque el acto de embalar está relacionado con la muerte, así como el sarcófago -embalaje del cadáver- simboliza el fin de la vida material.

La Máquina funeraria con sus leyendas alusivas, el Carrito del Basurero que es el ataúd de los detritus, la Maleta de la Lady inglesa con el Esqueleto de su marido, nos hablan de cuerpos muertos, ocultados a la vista de los vivientes, que han pasado ya al “otro lado” sobre cuyo destino ulterior sólo se puede especular e imaginar.

Hay más alusiones a la muerte, asociadas a los embalajes y a las bolsas: el Guardarropas del que penden las Bolsas, el Armario con sus Perchas están asociados a la acción de colgar, que a su vez lo está al Ahorcado de *¡Que revienten los artistas!*. Cometido el suicidio, el personaje cae y desaparece en la caja que circunda la horca, embalaje que, no casualmente, contiene una letrina.

Kantor afirmaba que el agotamiento del Informalismo, negado por muchos artistas, quienes “se esforzaban en sacar vida de/ los restos de un antiguo esplendor” y del pasado, había tenido el efecto contrario en él de no querer mirar hacia atrás, en un momento de su vida en que aún no había recurrido a la memoria, tal como lo hizo a partir de *La clase muerta*. En 1985 había sobrepasado la mitad de su vida -tenía 60 años- y sentía que había llegado a descubrir la llamada de la “Bella Señora Muerte”. Sin embargo, se negó a mirarla a los ojos, como a la Medusa mitológica (en su versión paternalista) y prefirió, como “el viejo racionalista” que habitaba en él, sustituir su nombre por una metáfora que contenía “ la palabra NADA. La palabra MUERTE”⁷⁵⁹. Esa metáfora fueron los embalajes.

⁷⁵⁹ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 112.

El *Retrato de la madre* (1976)⁷⁶⁰ del artista introduce en una caja negra, cuya tapa está abierta, seis bolsas de tela blanca, rellenas y cerradas, en el frente de cada una de las cuales está impreso un retrato de la madre en distintas etapas de su vida, desde la juventud a la vejez. Pertenece a la última etapa de los Embalajes, que habían comenzado con lo cuerpos y la Carta gigantesca, continuado por los Paquetes envueltos con “maníaca laboriosidad”, las viejas Maletas, las Bolsas industriales, hasta llegar al momento en que decidió “embalar al HOMBRE”⁷⁶¹. No ya al Actor, sino a una figura de la especie humana.

El retrato materno, la persona que le era más querida, culminó con su *Autorretrato* (1977)⁷⁶², en el cual siguió el mismo criterio cronológico, montando fotografías suyas que iban desde la más temprana niñez a la sesentena sobre cartulinas negras, a modo de portarretratos. “Y todo esto arrojado sin cuidado dentro/ de algo que podría hacer pensar en una tumba abierta,/ casi a la espera del Último Retrato”⁷⁶³.

Lo que llama la atención en ambos retratos es el desorden que reina en las fotografías del artista, con picos, solapamientos, caídas y pérdidas de equilibrio, frente al sereno transcurrir horizontal de las bolsitas que representan las edades de su madre. Sin embargo, el Embalaje que contendrá, finalmente, la historia de esas vidas tan diferentes será el mismo.

2.5. El texto como objeto.

No se trata de suprimir la palabra articulada sino de dar a las palabras la importancia que tienen en los sueños. Antonin Artaud

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Julia Kristeva

⁷⁶⁰ *Le Portrait de ma mère* (El Retrato de mi madre). 1976. KANTOR: *Metamorphoses*, p. 142. Ver Anexo.

⁷⁶¹ KANTOR: Op. cit., p. 137.

⁷⁶² *Autoportret* (Autorretrato). 1977. STANGRET, *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe*, p. 91. Ver Anexo.

⁷⁶³ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 152.

¿A quién crees, a tus ojos o a mis palabras? . Escritura del Autómata de Jacques Droz, siglo XVIII.

Cuando resonó la palabra “¡Mierdra!” en el teatro donde se estrenó *Ubú Rey* (1888) de Alfred Jarry, en medio de la indignación general hubo quienes supieron que algo estaba por cambiar en el estatuto del texto dramático, indiscutible centro significante de cualquier *pièce bien faite* de la época.

Este primer “artefacto dramático”⁷⁶⁴ contenía profundas rupturas, comenzando por la ausencia de decoración pintada, y reemplazada por carteles informativos de los cambios espaciales, los elementos escénicos contruidos con materiales pobres, comenzando por la degradación del emblemático telón de boca que se había recubierto con una basta tela de saco. La música interpretada por una orquestina de mala calidad y el tono general acercaba el espectáculo al teatro de marionetas cuya acción dramática, colmada de escenas de violencia gratuita y grotesca, estaban encadenadas no por la lógica diegética sino por su propia dinámica, ignorando el desarrollo del drama y frustrando las expectativas de la mayor parte del público.

Sin embargo, lo más grave provenía del significado de estas agresiones en tanto iban más allá del evento propiamente dicho en su propósito de dinamitar la tradición dramática vigente desde la tragedia griega (el propio título, *Ubú rey*, parecía una alusión a la canónica *Edipo rey*), lo que equivalía a hacer lo propio con el teatro como institución y, por elevación, con las formas y usos de la cultura occidental y burguesa en su conjunto.

La revolución contra el drama y la reateatralización del teatro llevada a cabo durante las tres primeras décadas del siglo XX se debió, en gran parte, a las ideas y experiencias de bailarines y escenógrafos: Isadora Duncan, Loie Fuller Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, entre otros. Planteaban que el teatro debía ser cinético y no hablado y debía volver a su origen, la danza o los rituales donde la palabra no prevalecía, reivindicando el origen gestual del teatro. En tal caso, debía ser uno más de los signos teatrales de un espectáculo⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias de la imagen*. 2002. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, pp. 62-63.

⁷⁶⁵ “El director de escena: El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la pieza, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que los componen: el gesto que es el alma del juego;

La preeminencia del gesto, cultivada por los mimos desde finales del siglo XIX, subrayaba el valor de la superficie, del significante, sobre el contenido y el significado textual y pretendía actuar como contrapeso a la labor destructiva que ejercía la centralidad del discurso sobre la visualidad del conjunto del espectáculo⁷⁶⁶.

El gesto de los mimos fue continuado por las primeras vanguardias -futuristas, constructivistas, dadaístas-, los cuales, al borrar las fronteras con lo subjetivo propiciadas por el enrarecimiento o la desactivación del texto, dejaba de lado el desarrollo psicológico de los personajes, la conciencia, la lógica, lo intelectual: todo aquello inherente al sujeto humano y a la representación de la identidad.

La mezcla de lenguajes propiciada por el Simbolismo y el Expresionismo, las experiencias globales de la Bauhaus y el cuestionamiento del papel del actor y del autor formaron parte del primer nivel entre las disoluciones operadas en la práctica escénica, en la estructura de los espectáculos derivadas del rechazo del textocentrismo, en la literatura entendida como eje y origen de toda representación dramática.

A pesar de algunas propuestas aproximadas al modelo mecánico de los *ballets* de Ferdinand Léger, al racionalismo de los espectáculos constructivistas de Maiakovski y Malevich cercanos a la marioneta o al teatro total basado en la forma, no se trataba tanto de eliminar el texto como de suprimir su preeminencia y su carga discursiva reduciendo la palabra a significante; relativizando su carga significativa al someterlo a la simultaneidad de acciones dispares -una recitación, una danza, la ejecución de una pieza musical- con el fin de distraer e imposibilitar de modo provocativo que el público se comunicara con la escena por la vía de la comprensión. Esto sucedía en las veladas dadaístas del Cabaret Voltaire en Zurich, montadas según el modelo sucesivo del music-hall y de la pista circense, pero comprimiendo las distintas escenas en el tiempo

las palabras, que son el cuerpo de la pieza; las líneas y los colores que son la existencia misma del decorado; del ritmo que es la esencia de la danza (...) Uno no es más importante que otro. Lo mismo que un color no es más útil que otro para el pintor, un sonido más que otro de los usados por el músico. Sin embargo, el gesto es quizás el más importante: es para el Arte del Teatro lo que el dibujo a la pintura, la melodía a la música. El Arte del Teatro nace del gesto -del movimiento de la danza". GORDON CRAIG, Edward: *De l'arte du théâtre*. 1942. Odette Lieutier. Paris, p. 104.

⁷⁶⁶ "Luz, color, movimiento, música": en ese orden y jerarquía compositivas enumeraba Loie Fuller los elementos fundamentales de la danza. Citado en SANCHEZ. José A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. 1999. Akal. Madrid, p. 32.

único de la simultaneidad, que será uno de los recursos del propio Kantor en sus espectáculos.

Vsevolod Meyerhold utilizaba el texto de una manera dinámica, como un material asociado al movimiento, aunque sin ilustrarlo. El texto era sometido al análisis, manipulado en su forma, en su unidad, con insertos y ampliaciones adecuadas al diseño escénico, recurso que puso en práctica en *El inspector* de Gogol con el montaje de textos provenientes de otras obras del escritor⁷⁶⁷. Las palabras, para Meyerhold, debían ser “sonidos concomitantes con la acción. Habían de escapar involuntariamente de los labios del actor, sumido en el movimiento arrollador de la lucha dramática”⁷⁶⁸.

En la línea de Meyerhold, en los textos de autor y en los compuestos por el propio Kantor estará presente el principio del análisis -que asociaba, como se verá, a la gramática-, la destrucción de su unidad y las inserciones de otros, muchas veces ajenos a lo propiamente literario. Y, por encima de todo, el rechazo a la ilustración del mismo que Kantor, como Meyerhold, consideraba un problema central.

Este se valía de la dicción -fría, con el sonido sostenido- y del gesto, oponiendo una expresión alegre del rostro al recitado de una situación trágica⁷⁶⁹. Kantor también manipulaba el texto previo con una dicción incongruente, según el principio de la degradación, que también regía la adjudicación de sus personajes, no necesariamente asociados por la afinidad, según se advierte en el uso del texto de *Neoplasio Cervelli (Tumor Cervical)* de Witkiewicz⁷⁷⁰ en *La clase muerta*.

La década de los treinta clausuró los experimentos expresionista y racionalista, con unos procedimientos respecto a la palabra que acabaron con los restos de su transparencia significante, lo dialógico y lo dramático, internándose en la zona de sombra del

⁷⁶⁷ SÁNCHEZ: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, p. 78.

⁷⁶⁸ MEYERHOLD, Vsevolod: *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. Edgar Ceballos, ed. 2005. Escenología. México D.F., p. 125.

⁷⁶⁹ SÁNCHEZ: Op. cit., p. 77.

⁷⁷⁰ Kantor sostenía que no trabajaba sobre una obra “de” Witkiewicz, sino “con” Witkiewicz, estableciendo un principio de colaboración paritaria entre el autor y el dramaturgo. La adición o la elipsis de elementos “dan lugar a la creación del conjunto del así denominado espectáculo”. Al no tener intención respecto del texto “de aclararlo, de comentarlo o de ilustrarlo” crean, solamente, “un sistema de relaciones”. KANTOR: *El Pop: Projecte de muntatge*, en WITKIEWICZ: *El pop o la visió hyrcanesa del món.*) Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, «Biblioteca Teatral», nº 79, Barcelona, pp. 114-115.

inconciente gracias a la ampliación del concepto de vida por parte de los surrealistas, que habían integrado el sueño como experiencia de primer orden y la escritura automática como medio de renunciar a la forma. Este procedimiento contribuyó a la liberación del lenguaje literario, pero no tuvo efectos en el escénico.

Sin embargo, el teatro de Bertolt Brecht sí lo tuvo y de largo alcance, debido a las numerosas contaminaciones -la ópera, el cine el circo, los deportes, los espectáculos populares- que introdujo en la estructura dramática, aunque su fidelidad al realismo materialista lo hiciera descartar la plástica actoral de Meyerhold o la sustitución de la palabra por otros lenguajes que pudieran enturbiar el contenido político de sus propuestas dramáticas.

Esta experiencia les correspondería a Antonin Artaud y Roger Vitrac desde el teatro Alfred Jarry, unidos por la relativización del texto literario y su preferencia por los juegos visuales antes que por los del lenguaje. Artaud consideraba a la palabra, empantanada en la mimesis, responsable de la distancia de la escena con la realidad, debido a su uso convencional o la subordinación del resto de los signos teatrales a un texto previo.

Con todo y pesar de sus reparos, no excluía que las imágenes escénicas pudieran estar formadas por palabras, a condición de que propusieran nuevas metáforas. En consecuencia, el nuevo teatro debía “arrancar a la palabra” formas de expresión que las trascendiera en favor de formas espaciales y dinámicas que actuaran sobre la sensibilidad de manera “disociatoria y vibratoria” de manera que, a la par de respetar la independencia de los demás signos teatrales, fuera capaz de actuar por simpatía, desde el significante, mediante la “entonación” y una “pronunciación particular” de las palabras⁷⁷¹; es decir, debía conducir a “una comprensión enérgica del texto”⁷⁷² que pasara por lo físico y no por lo intelectual.

La vida y la autonomía del teatro exigía la diferenciación “del texto, la palabra pura, la literatura y todos los medios escritos y fijados”⁷⁷³. A pesar de que el gesto partiera de la “NECESIDAD de palabra”, no debía resolverse mediante “la palabra ya formada”, sino por gritos, por onomatopeyas, por signos, por actitudes y por lentas, abundantes y

⁷⁷¹ ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et la cruauté*, en *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*. 1964. Gallimard. Paris, p. 138.

⁷⁷² ARTAUD: Op. cit., p.135

⁷⁷³ ARTAUD: *Íbid.*: p. 164.

apasionadas modulaciones nerviosas”. La creación del espectáculo no se haría, pues, “en el cerebro de un autor” sino en el espacio real de la escena⁷⁷⁴.

A esta tradición se dirigió Kantor, y no al teatro de posguerra, cuando el texto vivió un renacimiento más o menos optimista -dependiendo los autores- a través del teatro existencial, del absurdo, la comedia social e, incluso, el teatro realista, que no profundizaron en el proceso, interrumpido por la guerra, de la reateatralización de la escena en dirección a la desjerarquización de los lenguajes.

La excepción a estas tendencias en las décadas de los cincuenta y sesenta fueron Samuel Beckett y, en el terreno del *happening*, el músico John Cage, y los artistas plásticos Allan Kaprow y Joseph Beuys, cuyas creaciones y reflexión confluyeron con las ideas y prácticas teatrales de Kantor en la misma época. En el caso de Beckett, no se trata de una restitución del lenguaje a la identidad humana sino que este se convierte en el manifiesto de su degradación.

Se puede observar puntos de coincidencia entre Kantor y Beckett respecto de las significaciones de “degradación”, y aún las de “pobreza”, en la experiencia común de la guerra y la posguerra en el sufrimiento de la pobreza real y la extrema destitución de la condición humana.

En la obra de Beckett la pobreza corroía el valor de la palabra, estructuradora de la identidad personal, como emblema del fracaso de la cultura occidental en su conjunto⁷⁷⁵: “Empleo las palabras que me han enseñado. Si ya no significan nada, enseñame otras o deja que me calle”⁷⁷⁶, manifestaba amargamente Clov en *Fin de partida*, donde deterioro del lenguaje, paralelo al del cuerpo, llegaba a la fragmentación hasta el límite del silencio.

Valiéndose de un lenguaje escénico contemporáneo, Beckett conservó la mediación de la institución teatral, pero Kantor la desmontó para poner en evidencia uno de sus pilares: la cultura representativa. Y, sin prescindir de sus signos -la figura, el texto, la

⁷⁷⁴ ARTAUD: *Cartas sobre el lenguaje*, Íbid., p. 171.

⁷⁷⁵ El proceso de corrupción del lenguaje y degradación de la condición humana de los judíos a la de insectos, entre otros mecanismos propagandísticos para incidir sobre la percepción de la realidad de la sociedad alemana en la época de Hitler, pueden verse en KLEMPERER, Víctor: *La lengua en el Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. 2007, Minúscula, Barcelona.

⁷⁷⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partida*, 1986. Tusquets, Barcelona, p. 48.

ilusión- los llevó a un límite tan extremo que, a diferencia de las piezas de Beckett, su obra continúa siendo, hasta hoy, “irrepresentable”.

El artista polaco comenzó por dinamitar la trama del texto literario y la sustituyó por una cadena de secuencias aisladas en su contenido, a fin de que las unidades del espectáculo “existan en sí y por sí mismas”. Las acciones que componían las secuencias estaban “extrapoladas de la vida”, aunque liberadas de sus vínculos narrativos con esta y, sobre todo, del contenido del fragmento textual previo, al que excluía también de la “gastada tendencia a la ilustración y a la simbolización”⁷⁷⁷. Las secuencias existían en la escena de forma autónoma, como el resto de los objetos y sometidas a las mismas leyes que los elementos de un campo físico:

La relación entre las secuencias libres y autónomas del espectáculo y de la obra (drama) nace (es el término más apropiado) sobre la base de la una lejanía y extrema alejamiento, fundada en las repulsiones y su oposición enfrentada y provocadora que ofenden cualquier norma de uso al límite del “imposible”./ Lo que las une es la TENSION⁷⁷⁸.

De este modo, el drama literario perdía su estatuto de obra de arte entendida como un todo indiviso, al revelarse como un conjunto relativamente abierto de posibilidades, todas ellas capaces de originar otras ya que, si bien Kantor respetó la literalidad de los fragmentos (la “fidelidad”⁷⁷⁹ al texto), los montó con otros de muy distintos géneros y procedencias, en alusión a los procedimientos del Meyerhold ya mencionados.

Además, deteniéndose en la frontera del silencio, Kantor también redujo al “rango más bajo” la condición de la palabra mediante acciones significantes, no discursivas, como la onomatopeya, el grito, el balbuceo, la repetición, el sin sentido. El conjunto de tales acciones transformarán el texto literario previo en “material”, acorde con el primer formalismo ruso y con su propio concepto, que consideraba “materiales” a los dispositivos de la elaboración artística que permitían comprender la forma del lenguaje

⁷⁷⁷ KANTOR: *Notas de dirección 1974*, en *La clase muerta de Tadeusz Kantor*, p. 179.

⁷⁷⁸ KANTOR: Op. cit., p. 179. Como se advirtió en la Introducción, la espaciación de algunas palabras, las mayúsculas, negritas y cursivas reproducen el original.

⁷⁷⁹ “Considero la existencia del texto dramático como un elemento de extrema importancia para el teatro. No tengo la más mínima ambición de reformar el género literario llamado drama. Estoy convencido que continuará existiendo durante mucho tiempo, pero no es esta la cuestión./ Lo que pienso es que debiera existir como propuesta de teatro, capaz por sí misma de revolucionarlo transformándolo en una forma autónoma y no solamente material “para poner en escena” (simplifico el problema a propósito)”.

Delle notte di reggia 1974 (De las notas de dirección 1974), en *La classe morta de Tadeusz Kantor*, p. 180.

⁷⁷⁹ KANTOR: Op. cit., p. 178.

poético y que en el teatro trazaron la línea que unía al Constructivismo con Meyerhold y Brecht .

La condición de “material” y la “fidelidad al texto” parecerían proposiciones contradictorias, a menos que se precise que Kantor consideraba “material” a todo elemento capaz de disparar la imaginación creadora: un objeto, una imagen, una palabra, un fragmento, “degradado” desde el punto de vista de su integridad y de la función asignada previamente, presto a ser puesto en movimiento de forma autónoma a la totalidad (literaria o de otra índole) de la que formaba parte.

Lo que el artista consideraba verdaderamente “degradante” para cualquier texto dramático -en el sentido peyorativo del término- es que fuera objeto de ilustración e interpretación⁷⁸⁰, en lugar de conectar con otras significaciones distintas de la fábula y reconocer así su estatuto autónomo.

En consecuencia, de esa especie de *collage* textual adiegético en que consistían sus puestas en escena, resulta una significación suspendida e inacabada, producto de la propia opacidad del lenguaje y de la poética que ponía en práctica.

En virtud de la actitud “herética” adoptada por Kantor frente a la literatura dramática tradicional, en la cual los textos son citados y dan lugar a otros textos en más de un lenguaje, la cita aparece como forma de deslegitimar la representación del drama literario, y más que adherirse a ella, la tergiversa en la acción teatral.

Esto no debe hacer pensar que Kantor no reconociera la necesidad del texto en sus espectáculos, aunque no lo entendiera como drama, “un género literario datado que impide la consecución de la plena autonomía del teatro”, en tanto posibilita “la reproducción, la ilustración y, ‘peor aún’, la interpretación” y la “arrogante afectación” de los “directores mediocres” carentes de preparación para practicar, siquiera, “la vieja pero honesta fidelidad al texto literario”⁷⁸¹.

Para la puesta en escena de *La pequeña finca* de Witkiewicz buscó que “las relaciones entre el texto preexistente y el contenido del espectáculo abonaran la autonomía de la obra teatral” a la vez que ensayó un método de su invención, la “doble vuelta”, que

⁷⁸¹ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 178.

enfrentaba nada amigablemente la trama del texto dramático con la acción escénica, según el principio de la tensión y el conflicto entre ambos lenguajes.

Luego de haberlo practicado durante la década del sesenta, dicho procedimiento ya había entrado en crisis tiempo antes de preparar *La clase muerta*. La puesta en escena debía “representar un paso adelante más radical hacia la plena autonomía del lenguaje teatral”⁷⁸². Pero temía que la evocación de la atmósfera de la clase y los recuerdos de infancia tuvieran tanta fuerza que interfirieran en sus propósitos y pudieran abocarla a la representación de una trama. La intromisión fragmentaria del texto de Witkiewicz fue un recurso para impedirlo.

Kantor reconocía que la preparación de *La clase muerta* fue un período de conflictos que lo llevaron a oscilar “ora hacia el drama, ora hacia el espectáculo y el teatro” y a repetir el recurso de la “doble vuelta”, oponiendo los personajes literarios a los escénicos. Aunque sin eliminar la concurrencia de ambos polos -el texto previo y la acción espectacular- se “sirvió” de la obra de Witkiewicz retomando sus “lazos con la literatura”⁷⁸³, pero confiriendo al método de la “doble vuelta” otra significación.

En *La clase muerta* no hizo enfrentar el texto con la acción espectacular según el método de la “doble vuelta” como en la época de *La gallina acuática*, sino mediante el desplazamiento intermitente entre significantes: los personajes del drama de Witkiewicz intervenían “con su propia historia” y se deslizaban en los personajes de la clase escolástica, consiguiendo así que estos padecieran “una confusión de íncubo”⁷⁸⁴. Al desaparecer de su interior la vida en la clase recobraba a su propia realidad, hasta que los personajes dramáticos volvían a apoderarse de los espectaculares en otras situaciones durante el curso de los acontecimientos escénicos.

Los desplazamientos de unos personajes en otros significaban una práctica de envilecimiento para reducir el estatuto de los dramáticos a la “realidad del más bajo rango”: la aristocrática Sfrenatella descenderá a deslizarse en una muchacha de pueblo, la Mujer de la Cuna mecánica; un genio de las matemáticas, Neoplasio Cervelli, a un comerciante avaro y senil, el Viejito del W.C.

⁷⁸² KANTOR: Op. cit., p. 178.

⁷⁸³ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 181.

⁷⁸⁴ KANTOR:, Op. cit.,p. 181.

No sólo mediante la adjudicación de los personajes y las acciones escénicas sino también por la entonación el texto literario es degradado, esta vez, en su temperatura emocional: Neoplasio Cervelli/ el Viejito del WC quiere divorciarse de Sfrenatella/ la Mujer de la cuna mecánica y tiene lugar entre ellos una riña conyugal cuyo discurso mantiene el significante literario, pero es vaciado de su alto contenido afectivo mediante la recitación plana, cuyo tono nunca expresa una conclusión. Si bien el texto se refiere a experiencias vitales, la acción escénica “baja su ‘semántica’” a un nivel casi abstracto.

A partir de *Wielopole, Wielopole*, Kantor no recurrió a piezas ajenas sino que construyó los espectáculos amalgamando sus propuestas escritas con las que surgían de la acción de los actores durante los ensayos. Sin embargo, una vez “fijado” el texto, estos debían memorizarlo sin concesiones a la improvisación o al error.

Kantor mantenía una actitud muy crítica hacia la improvisación -“es poetización sentimental e irresponsabilidad creadora” -, uno de los métodos habituales de entrenamiento (y representación) de los actores, considerándola un medio completamente anacrónico. Puntualizaba que no se debía asociar el recurso a la improvisación como parte del necesario “riesgo” y “compromiso” propios de toda obra de arte⁷⁸⁵, que reside en la invención de nuevas propuestas surgidas del trabajo artístico en tanto que la improvisación no dejaba de ser una representación de estados psicológicos internos del actor mimetizado en personaje.

Resulta muy revelador, en tal sentido, observar la maduración de las ideas de Kantor sobre las relaciones entre texto literario y la escena siguiendo sus notas para la puesta en escena de *El Pulpo o la visión hyrcanesa del mundo*, también de Witkiewicz, que tuvo lugar en 1955 con el Teatro Cricot 2 recién constituido, la cual materializó su concepción de “teatro autónomo”⁷⁸⁶.

La notoria preferencia que Kantor profesaba a Witkiewicz no excluía la siempre presente actitud crítica, como dan cuenta sus reflexiones en torno al montaje de aquel texto. En su análisis de la técnica teatral de Witkiewicz halla que “las características de

⁷⁸⁵ KANTOR : *El Pop o la Visión Hyrcanesa del Món*, p. 121.

⁷⁸⁶ “El Teatro Cricot 2 propone LA IDEA DE UN TEATRO QUE SE REALICE COMO OBRA DE ARTE/ QUE NO RECONOZCA MÁS QUE SUS PROPIAS LEYES Y QUE NO JUSTIFIQUE MÁS QUE SU PROPIA EXISTENCIA”. KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 29.

los personajes, la descripción de la escena, los comentarios al texto, provienen de un teatro y pertenecen a un teatro típicamente convencional”⁷⁸⁷. Observó también que el artista utilizaba un “método paradójal”, consistente en una “factura naturalista (evidentemente con muchos aditamentos)” para servir a un “contenido real de un perfecto absurdo”⁷⁸⁸. El naturalismo era la irónica manera adoptada por Witkiewicz para “inducir al error al espectador normal”, mediante el *kitsch* “de estampita”⁷⁸⁹, poniendo en juego su sentimentalidad y su detallismo como trampa para la burla⁷⁹⁰.

Sin embargo, Kantor no entendía que el texto debiera ser objeto de un “disfraz” carnavalesco -“la realidad literaria, imaginaria, es otra cosa que su realidad física en el tiempo y el espacio de la escena”⁷⁹¹- sino sometido al procedimiento de la “doble vuelta” que lo hiciera colisionar con la acción escénica. Perseguía construir una situación de extrañamiento que desacomodara al público de su papel tradicional que debía ser reateatralizado como uno más de los signos escénicos.

Wtkiewicz proporcionaba en *El Pulpo* una “extraordinariamente detallada” descripción -en palabras de Kantor- de la escenografía: una “habitación de paredes negras y hasta con motivos verde esmeralda”, con cortinas rojas, un pedestal rectangular de color negro sobre el cual yacía boca abajo el personaje femenino, Alicia de Oro. El personaje principal, Pablo Poca-Cosa, iba y venía por la escena con la cabeza entre las manos. En cuanto al *atrezzo*, había una butaca cerca del pedestal, otra próxima al centro de la escena y dos puertas, a derecha e izquierda⁷⁹².

Kantor, por su parte, describe “la realidad del espectáculo” en una didascalia que invierte la significación del espacio escénico. Comienza por indicar el lugar donde tendrá lugar el montaje y advierte, en la primera línea, que “la escena está desprovista de toda ilusión”, ya que “lo que cuenta sobre todo es la sala”. El espectáculo debía tener lugar en un café real, con el público ocupando las mesas, comportándose “como en un café”⁷⁹³.

⁷⁸⁷ KANTOR: Op. cit., p. 117.

⁷⁸⁸ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 118.

⁷⁸⁹ KANTOR: Op. citl, p. 119.

⁷⁹⁰ KANTOR: *Íbid.*, p. 120.

⁷⁹¹ KANTOR: *Íbid.*, p. 121.

⁷⁹² WITKIEWICZ: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 27.

⁷⁹³ KANTOR: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 123.

Era precisamente el café como lugar y, sobre todo, el comportamiento que esperaba del público, más semejante al del teatro griego o al del siglo XVII que al silencio expectante de las salas tradicionales, lo que anclaba la escena a la realidad y constituía una provocación mayor que la derivada del texto el cual vehiculaba, además, sus ideas sobre la “forma pura” en la obra de arte y la unicidad del yo ⁷⁹⁴.

En la primera escena de la pieza, protagonizada por Alicia de Oro y Pablo Poca Cosa como únicos personajes, este se lamentaba de haber “disipado” su vida entre “dos mujeres y un trabajo de locos”, carente de reconocimiento oficial. Despreciaba el apoyo que esta le ofrecía porque su naturaleza estatuaria la descalificaba, en tanto era una representación, “un miserable sustituto de las cosas esenciales”⁷⁹⁵.

La puesta de Kantor de esa escena constituye también una crítica al carácter metafísico y abstracto de las ideas del dramaturgo. Había introducido en la escena una columna clásica rematada por un zócalo del cual sobresalía la cabeza de un doble del protagonista y a la cual estaba ligado con una cadena. Sentado en un taburete de hierro, se mostraba humillado por su situación, que trata de justificar ante el público y, a falta de algo menor, inicia un diálogo con su doble, personaje que no formaba parte del drama literario, para abordar seguidamente el texto de Witkiewicz. La presencia de la cabeza -que cuestionaba la unidad del personaje- y los diálogos ajenos al drama no permitían “una adaptación natural” del personaje literario a la trama de la pieza. Por otra parte, las acciones escénicas tampoco guardaban “relaciones lógicas con el resto de los elementos”, lo cual aseguraba la “a u t o n o m i z a c i ó n de las partes y la totalidad”⁷⁹⁶, señalaba Kantor en las notas preparatorias.

La presencia del doble rarificaba el texto dramático de dos maneras: por medio de la palabra ajena, ya que este trataba de justificar ante el público su “humillante situación” (y su presencia en la escena), y a través del gesto, en su diálogo con Pablo Poca-Cosa

⁷⁹⁴ WITKIEWICZ, Stanislas Ignacy: *Les formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en decoulent*. 1979. L'Age de L'Homme, Lausanne, p. 15.

⁷⁹⁴ KANTOR: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 124.

⁷⁹⁵ WITKIEWICZ : *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 28.

⁷⁹⁶ WITKIEWICZ: *Op.cit.*, p. 30.

cuyos “rápidos intercambios de pensamiento/ acuerdos,/conflictos,/ tensiones” se manifestaban con “significativas miradas”⁷⁹⁷.

Tampoco el aspecto físico de los personajes respondía a quienes deberían representar. La segunda secuencia comienza con la entrada del Papa Julio II, a quien Pablo Poca-Cosa había calificado de “fantasma”⁷⁹⁸ y cuyo aspecto Witkiewicz no precisa, ya que el único pasaje descriptivo de las didascalias se refiere al escenario, al comienzo del drama.

Kantor concibió al papa Julio II en clave degradante, como “un payaso/ con maillot/ todo cubierto de vendajes, como una momia,/ con una máscara ajustada / directamente a la mitra” de cuyo cuerpo pendían los restos del traje pontifical. Por otra parte, el personaje no hacía su entrada desde el espacio de la escena como en el drama, sino a través de la sala, conducido en una especie de trono “por encima de la cabeza de los espectadores”⁷⁹⁹. Desde allí exponía sus ideas sobre el arte, la vida y sus experiencias como mecenas de manera dificultosa, como si su discurso se viera afectado por “una cierta parálisis a causa de la descomposición biológica” propia de su condición de muerto⁸⁰⁰.

El pedestal de Alicia de Oro del drama de Witkiewicz se había transformado en una mesa de operaciones y ella misma en una Mujer-Vampiro, “saturada de erotismo superintelectualizado”. Además, Kantor hizo un inserto de dos personajes mudos, las dos Esposas Muertas del protagonista, asociadas a una “ataúd/ una clase de fetiche,/ un símbolo banal de ese otro mundo,/ objeto de solaz para ambas mujeres” y cuya actuación debía ser “pantomímica”, “un poco vegetativa”, “absortas en su pasado, distante y remoto”⁸⁰¹.

Es evidente que la escenificación da cuenta de un conjunto de personajes, objetos y eventos sin conexión lógica entre sí y con el drama, porque “la realidad literaria,

⁷⁹⁷ WITKIEWICZ: *Íbid.*, p. 30.

⁷⁹⁸ WITKIEWICZ: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 30.

⁷⁹⁹ KANTOR: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 125.

⁸⁰⁰ KANTOR: *Op. cit.*, p. 125.

⁸⁰¹ KANTOR: *Íbid.*, p. 126.

imaginaria es otra cosa que su realidad física en el tiempo, en el espacio, en la escena”⁸⁰².

El diálogo del protagonista con la cabeza del zócalo, la actividad erótico intelectual de la Mujer-Vampiro/ Alicia de Oro en la mesa de operaciones, las reflexiones litúrgico-estéticas del Papa y los movimientos vegetativos de las Esposas Muertas son todos ellos independientes entre sí, además de haber doblado el número de personajes de la pieza, limitados en estas dos escenas a Pablo Poca-Cosa, Alicia de Oro en su pedestal y el Papa Julio II.

Kantor se valió, pues, de las situaciones mudas sustentadas en la fisicidad, de la inclusión de personajes y objetos de su invención sumados al estilo artificial del recitado a fin de distanciarse de la “representación” ilustrativa o interpretativa de otros directores⁸⁰³.

Su método de dissociar el texto de la acción espectacular -la “doble vuelta”- constituye una solución muy radical a los usos teatrales que criticaba y que pondrá en práctica en sus espectáculos posteriores. En *El pulpo* respetará la integridad el drama literario de Witkiewicz, procedimiento que no repetirá en las sucesivas puestas en escena y que alternará con la práctica del happening que le hizo madurar y profundizar en el lenguaje espectacular. A partir de *Wielopole, Wielopole*, desaparecerá de su teatro el texto de autor.

Hallamos en su método de dissociar el texto de la acción una crítica a “la conocida tendencia de Witkiewicz al ‘disfraz’ ” -que hace extensiva a los dadaístas y surrealistas- cuyo objetivo, como el de las ironías, era tender una trampa al espectador del teatro tradicional.

Dicha crítica obedecía a su rechazo a la “estilización”, que tenía por síntoma de una “imaginación fácil” y cuya práctica reprochaba a los directores de la “pseudo vanguardia oficial”⁸⁰⁴ de la época. Afirmaba que estos se valían de “trucos superficiales

⁸⁰² KANTOR: *Íbid.*, p. 121.

⁸⁰³ Kantor calificó la posición preeminente que ocuparon los directores de escena a partir de la década del veinte de “abuso infame” que enmascaraba “la falta de posesión de una idea clara sobre la obra teatral, sobre su definición y sobre la nueva propuesta del teatro autónomo”. KANTOR: *El Pop o la Visión Hyrcanesa del Món*, p. 112.

⁸⁰⁴ KANTOR: *Op. cit.*, p. 113. A partir de 1948 y hasta mediados de los cincuenta el realismo socialista dominó el arte polaco en tanto discurso oficial de las estructuras de poder. No creó una teoría del arte propio sino que la consideró una doctrina instrumental a su servicio. Con ello cerró las puertas a la autonomía del arte, a toda crítica social o utopía vanguardista que pudiera aparecer en el panorama artístico. Se buscaba la obra canónica según los criterios políticos del realismo socialista, que no ofrecía un sistema coherente a su visión del arte sino un conjunto de “prescripciones, sugerencias y

para exhibir o conseguir un resultado y un efecto momentáneo” sin apartarse de la representación, lo que evidenciaba aún más sus esfuerzos por “modernizarse” a cualquier precio sin que, a su juicio, fueran capaces de generar “una sola idea auténtica, independiente y avanzada”⁸⁰⁵.

Desde su perspectiva, el sentido de la trampa en el teatro no debería ser la del engaño ilusionista al espectador sino el de una experiencia cautivante para la imaginación, la emoción y la sensibilidad.

De sus propias prácticas en tal sentido da testimonio su producción textual para la escena, incluyendo los dibujos preparatorios en la consideración de “texto”. Estos muestran la disposición de la escena, su ubicación en la sala, la gestualidad, las vestimentas, la colocación y relación de los personajes con los objetos, así como detalles de sus cabezas y tocados o la evolución de los atuendos. Kantor dibujaba las máquinas, los muebles, los maniqués y la articulación de estos con el cuerpo de los actores ya que, junto con las reflexiones teóricas -que en parte provenían de sus manifiestos-, las didascalias y las notas de la dirección, constituían la huella de su modo de reflexionar acerca del hecho artístico en su totalidad.

A través del conjunto de estos materiales es posible dar cuenta de las metamorfosis, uno de los procedimientos fundamentales en su creación, y el choque de códigos de procedencia muy diversa: culturales, literarios, visuales, textuales, sonoros, de movimiento, como se ha visto en capítulos anteriores.

Los textos de autor han sido apropiados según procedimientos conceptuales y formales que, sin parodiarlos, parafrasearlos ni tergiversarlos en su literalidad, sí lo hacen en las significaciones que adquieren en el movimiento escénico, la gestualidad, la expresión vocal y la intencionalidad, orientadas según los principios de la “realidad degradada” profesados desde *El retorno de Ulises* de Wyspianski.

En sus escritos teóricos y manifiestos, que nunca están escindidos de la práctica artística y que, en sí mismos, están concebidos con un lenguaje poético, Kantor da cuenta desde

recomendaciones”. TUROWSKI, Andrzej: *From Pure Form to the Figure of Death. Theoretical categories of the Polish 20th, Century Avant-Garde* en *Art from Poland 1945-1996*. 1977. Galeria Sztuki Wspolczesnej Zacheta. Warsaw., pp.201-202. Dada la situación en el espacio geográfico dominado por la U.R.S.S, el drama constituía un medio apropiado para poner en circulación conceptos políticos. De aquí la crítica que Kantor dirige a estos artistas-activistas que rendían la autonomía del arte a la ideología, calificándolos de “pseudo vanguardia” y considerando sus creaciones como “estilizaciones” sujetas a una forma peculiar originaria y a una poética “sugerida”.

⁸⁰⁵ KANTOR: *Teatro imposible, en Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 95.

una perspectiva crítica de los discursos de la cultura. Como dijo Foucault a propósito de los discursos de poder, estos constituyen “actos nuevos de palabras” que “*son dichos, permanecen dichos y están todavía por decir*”⁸⁰⁶. En lo que a nuestro artista se refiere, son los del Simbolismo, el Constructivismo, el Surrealismo y, en una etapa posterior que podríamos denominar reactiva al racionalismo, los discursos del informal y los movimientos teatrales de la década del sesenta⁸⁰⁷.

A pesar de esta carga cultural es notable la presencia de formas estereotipadas del habla, aquellas que, siguiendo a Foucault, “se dicen en el transcurso de los días y de las conversaciones y que desaparecen en el acto mismo que los ha pronunciado”, en los textos de los espectáculos escritos por Kantor o contruidos con los actores en el transcurso de los ensayos. Muchas de ellas constituyen fórmulas de repetición en los espectáculos y, al ser “niveladas”⁸⁰⁸ con los discursos que merecen ser conservados, como el himno austriaco (*La clase muerta, Wielopole, Wielopole*) o las declaraciones de Meyerhold y la carta que dirigió al presidente del Soviet Supremo de la U.R.S.S. (*Que revienten los artistas, Hoy es mi aniversario*), quedan sometidas al proceso de degradación y manipulación que sufrían todos los objetos que Kantor consideraba material artístico.

2.5.1. Como un cuadro

En 1970 Kantor expuso una serie de pinturas “idénticas” con el único motivo de un paraguas, que tituló *Exposición de cuadros idénticos con un paraguas*, que se vendieron el día de la apertura. La propuesta del artista convertía a los compradores en una especie nueva: la de apropiadores, ya que esos cuadros no eran más que el punto de partida para que interviniesen en ellos y los manipularan a su voluntad. Estaba previsto que un año después se expondría el resultado de esa actividad artística sobre

⁸⁰⁶ FOUCAULT: *El orden del discurso*, p. 21.

⁸⁰⁷ En el anexo al *Manifiesto 1970* sobre el “teatro imposible”, Kantor repasa críticamente los movimientos teatrales de las décadas sesenta y setenta. *Teatro de la muerte y otros ensayos*, pp. 93-119.

⁸⁰⁸ FOUCAULT: *El orden del discurso*, p. 21.

obras que Kantor ya no consideraba totalmente suyas, sino de cada uno de los “propietarios-autores”⁸⁰⁹.

La diferencia que distanciaba al cuadro original del manipulado por los compradores, independientemente de su capacidad creativa o técnica, provenía de las respectivas experiencias vitales y culturales; de las imágenes internas guardadas en la memoria, la manera de mirar y los procedimientos puestos en juego para convertir la obra ajena en una cita dentro del discurso propio. El artista delegaba en el público la adjudicación de significaciones al proporcionar voluntariamente un “acontecimiento”, como si las suyas propias hubieran caducado y la obra originaria se hubiera transformado en un *objet prêt*.

Esta experiencia sacudía las tradiciones de la exposición de arte entendida como un discurso formado por obras acabadas, producido y controlado por el creador y el curador-galerista, cuyas significaciones también estaban, en parte, inducidas y controladas por ellos como partes integrantes del mercado de arte.

El objeto estético debía ser gozado y leído según las normas de la cultura, incluida la disidencia y, eventualmente, adquirido como mercancía por el contemplador, cuyo deseo se liberaba en el acto de contemplar o adquirir, o en ambas acciones a la vez.

En un texto de 1968 Kantor reflexionaba sobre la forma elaborada en el cuadro, que le parecía “totalmente envejecida” y que, por extensión, incluía al arte en su totalidad. Este ya no podía, en su opinión, “estar encerrado en una convención estable de conducta” y, por consiguiente, procedía un reexamen de la “materialización de la obra”, que le parecía ahora “sospechosa”⁸¹⁰.

Con la exposición Kantor emprende la “materialización” de ese reexamen de la “obra” enfrentando radicalmente el formato al desvincular al artista, al curador-galerista y hasta al mercado, de su función detentadora del “control y delimitación del discurso” con sus “sistemas de exclusión”, según palabras de Michel Foucault en *El orden del discurso*⁸¹¹.

⁸⁰⁹ KANTOR: *Exposición de cuadros idénticos con un paraguas*, en *Café Europe*. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, pp. 136-137.

⁸¹⁰ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 78.

⁸¹¹ FOUCAULT: *El orden del discurso*, p. 20.

El filósofo consideraba que este podía quedar afectado por tres de tales sistemas: la “palabra prohibida”, “la separación de la locura” y la “voluntad de verdad”⁸¹². A la creciente fragilidad de los dos primeros en el siglo XX se oponía el refuerzo de las prerrogativas del último sistema debido a la gran ocupación por la ciencia del espacio de conocimiento y la pretensión de absoluto de otros discursos.

Dado que, como ya hemos insistido, Kantor se situaba del lado de la “herejía”, la “palabra prohibida” se convertía para él en un objeto de provocación y transgresión y la muestra pictórica en un desafío al *statu quo* cultural.

El segundo sistema, “la separación de la locura”, quedaba desactivado en su pensamiento por su escaso interés por el motivo en sí y por la práctica constante del absurdo como alternativa al discurso racional. En la década de los sesenta la desconfianza en la racionalidad de ese “viejo racionalista”⁸¹³, como él se consideraba, se tradujo en un vuelco de su producción pictórica y teatral en que la noción de “obra de arte” comenzó a invadir espacios fuera del cuadro, así como su práctica imaginaria comenzó a poblarse de objetos de su propio pasado y de otros que le eran ajenos.

La intrusión de estos objetos estaba privada de “cronología, de jerarquía y de localización”⁸¹⁴ y es, precisamente, la noción de lo ajeno y de lo intruso que constituye el principio estructurante de la exposición a la que nos estamos refiriendo, cuyo espíritu heteróclito y desjerarquizado estaba ya presente en el primer *environnement* organizado en Polonia, la ya mencionada *Anti exposición* de 1963, en la que daba cuenta de la profunda mudanza que se había operado en su concepción de “obra de arte”.

Ese espíritu de permeabilidad y metamorfosis abrían su imaginación a los materiales, objetos, pensamientos, personajes y procedimientos más dispares y su preocupación de entonces consistía en “mantener el mayor tiempo posible ese estado de fluidez, de transhumancia, de imantación que atraía a todas las cosas, incluidas las más inesperadas”⁸¹⁵.

Si en la *Anti exposición* de 1963 era el espectador, como ya hemos señalado, quien tenía que elaborar un discurso propio de esa realidad *prête* que se ofrecía a través de los casi

⁸¹² FOUCAULT: Op. cit., p. 19.

⁸¹³ KANTOR en BOROWSKI: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe*, p. 22.

⁸¹⁴ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 47.

⁸¹⁵ KANTOR: *Metamorphoses*, p. 47.

mil objetos de diversos formatos que la componían, en la de 1970 Kantor profundizará la exigencia y dejará en manos del público, como otra realidad *prête*, una obra supuestamente “acabada” en tanto era expuesta.

Con esta acción y mediante un “procedimiento interno” relativo a la propia obra incluía otra dimensión al discurso artístico: “aquella de lo que acontece y del azar”⁸¹⁶, que ya no se limitaba al gesto dadaísta, estético e intelectual, que libraba la “obra de arte” a la interpretación del espectador mientras la mantenía materialmente cerrada e íntegra.

La premisa de exponer los cuadros al azar de lo que pudiera hacer con ellos su comprador desactivaba cualquier tipo de “voluntad de verdad” que pudiera imponer el artista, el galerista o el mercado. Cabría agregar, sin embargo, que el poder del mercado y sus políticas se habría visto debilitado, junto con su “verdad”, de haberse cerrado el círculo con la puesta en venta de los cuadros manipulados por sus compradores.

Examinemos más de cerca esta acción, que dio origen a varias transformaciones conceptuales que excedían el campo textual para incluirlo en otra serie de relaciones las cuales subvertían el resto de los signos y que tuvo consecuencias en la escena:

1. Degradaba la posición del autor en tanto productor único de las significaciones y, al mismo tiempo, cuestionaba la noción misma de autoría⁸¹⁷
2. Subrayaba la genealogía híbrida del texto artístico.
3. Expulsaba al público-coleccionista de su función contemplativa obligándolo a contaminarse con el objeto-cuadro y a tomar parte en un proceso físico y espiritual distinto al mero juicio intelectual, a participar de la invención y a la emoción que esta suscita, convirtiéndolo en autor.
4. Cuestionaba, del mismo modo, la posición del público, que se veía privado de la obra “acabada” por la intención del pintor. Kantor lo exponía a la opacidad del texto artístico, que no se deja explicar, sino que demanda actuar sobre el para conferir significaciones.
5. Cuestionaba la valoración de la obra de arte en tanto mercancía, ya que la presentaba “incompleta” y, en consecuencia, “degradada”, como si se tratara de una maquinaria a la que le faltara una pieza -el “acabamiento”- para que comenzara a producir significado y valor, proponiendo a cambio la valoración del significante-cuadro.

⁸¹⁶ FOUCAULT: Op. cit., p. 21.

⁸¹⁷ “En mi teatro el autor no tiene cabida, no tiene nada que hacer. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador”. KANTOR: Entrevista realizada por Bogdan Gierczynski para *Le Monde* (1980) y reproducida por *El diario de Caracas* (1981). *El teatro de la muerte*, p. 276.

6. Desafiaba el principio de originalidad como coacción que el exterior ejercía sobre el artista.

En ese entendimiento, Kantor trataba los textos ajenos en su doble papel de lector/creador, como a los cuadros idénticos de la exposición. El encuentro o la elección les confería el estatuto de *objets prêts*, encontrados pero también buscados, según las coordenadas contradictorias de las afinidades, el azar y, a veces, la necesidad. Su creación teatral hasta 1980, anterior a *Wielopole, Wielopole*, se construyó sobre textos dramáticos ajenos, principalmente los de Witkiewicz, pero a partir de este espectáculo el material generador de los espectáculos será la memoria de la infancia en la casa familiar y en su estudio de pintor; su experiencia en la vida y en el arte.

Independientemente de su trabajo como escenógrafo⁸¹⁸, Kantor escogió para sus propios espectáculos un reducido número de dramaturgos: Slovacki (*Balladyna*, 1942); Wyspianski (*El retorno de Ulises*, 1944); Mikulski (*El circo*, 1957); Witkiewicz (*El pulpo*, 1955; *En la pequeña finca*, 1961; *El Loco y la Monja*, 1963; *La gallina acuática*, 1968; *Los zapateros*, 1972; *Las hermosas y los espantajos*, 1973 y *La clase muerta*, 1975).

Con ello subrayaba explícitamente su propósito de dar mayor relieve al trabajo escénico -siempre cambiante-, frente al texto literario -siempre el mismo- en la realización de sus espectáculos.

Por otra parte, los textos eran objeto incesante de reflexión teórica, ya que la escritura le permitía fijar conceptos que serían operados en la escena y en la pintura cuyos límites eran muy permeables porque adjudicaba a la escritura una carga icónica y poética que situaba su escritura en la frontera de códigos y géneros, traspasándolas continuamente.

⁸¹⁸ Kantor trabajó en teatros oficiales durante diez años, entre 1945 y 1955 en distintas ciudades polacas - Varsovia, Cracovia, Opole, Lodz-, realizando más de cien escenografías a las que se dedicaba con seriedad. A pesar de que su vocación era la pintura, en esos años no era lo suficientemente conocido como para hacer de ella un medio de vida. Fue formado en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia por Karol Frycz, amigo de Gordon Craig, en sus principios artísticos. Por ello en sus procedimientos rompía el espacio arquitectural para sustituirlo por un “espacio otro”, “mental”, a pesar de que también debió hacer algunas escenografías realistas a principios de los años cincuenta, en las cuales evitó caer en los procedimientos “pequeño burgueses y esclerosados del realismo socialista para operar en el sentido de una buena pintura realista”. Durante los años de actividad oficial, antes de la fundación del Teatro Cricot 2, también realizó puestas en escena como director: *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca en 1955 y *El candelabro* de Alfred de Musset en 1963, cuya realización tomó la forma de un *assemblage*. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 26.

La constante triangulación -escritura, escena, pintura- hace que sus textos adquirieran rasgos espaciales, no lineales. De aquí la semejanza de sus escritos, los preparatorios de las puestas en escena y los teóricos, con poemas en los cuales los espacios en blanco, los silencios, la frase quebrada de modo ilógico, la puntuación más o menos arbitraria o el uso de signos de expresión reforzaban, al mismo tiempo que la escritura y el peso sonoro de la palabra testimoniaban un acuerdo entre la reflexión y la corporalidad⁸¹⁹.

La caligrafía⁸²⁰ de sus escritos cargaba, pues, con una parte importante del peso de las significaciones, herencia del Constructivismo, al establecer las relaciones gráfico tonales entre la oralidad y la escritura indicando, al mismo tiempo, el modo en que determinadas palabras o frases debían ser dichas por la voz.

Para anotar el desarrollo de los *happenings* y *cricotages*, al no haber parlamentos, Kantor utilizaba la tipografía regular, según las ediciones que hemos consultado.

Adoptará los distintos tipos -mayúsculas, negrita, regular⁸²¹- y las comillas para dar peso gráfico-conceptual a las palabras consideradas importantes y estas, además, para referirse a nociones de difícil descripción o definición, como “el otro lado”, y también para conceptos propios como “bio-objeto o, en clave irónica; para otros que estaban en permanente revisión, como “obra de arte” y para expresiones idiomático culturales como “bajos fondos”: “Condenadas al desprecio desde el comienzo, al olvido y el basurero, constituyen los “bajos fondos” en la jerarquía de los objetos”⁸²².

Como es habitual en los textos dramáticos, los parlamentos están diferenciados tipográficamente de las didascalias con letra regular y cursiva. Pero también las cursivas cumplían la función, que asignaba más frecuentemente a las mayúscula a veces reforzadas con negrita, de subrayar conceptos: “Sólo las bolsas atraen al objeto hacia la situación requerida, totalmente desinteresada, ya que lo *cubren*, lo *esconden*...”⁸²³.

Además, cuando la palabra aludía a estados intermedios, enrarecidos, Kantor sumaba las comillas a las cursivas:

⁸¹⁹ Página mecanografiada del *Carnet de notas de 1947*, referida al Palais de la Découverte con dibujo adjunto. Original del artista. KANTOR: *Metamorphoses*, p. 20. Ver Anexo.

⁸²⁰ Páginas de escritura autógrafa. 1947, en BOROWSKI: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.*, p. 112. Ver Anexo.

⁸²¹ Página impresa del *Manifiesto 1970*. KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 88. Ver Anexo.

⁸²² KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 67.

⁸²³ KANTOR: Op. cit., p. 67.

“Aunque Ulises entra al mismo tiempo que el Pastor *no* “*veo*” a Ulises. Los espectadores no saben, no pueden saber quién es ese hombre./ En tanto que forma escénica, es una masa *deforme, irregular*, y literalmente, no se sabe qué es “eso”. Está de espaldas, inclinado”⁸²⁴.

Como puede advertirse, Kantor no adoptaba la posición de autor omnisciente sino que, aún en primera persona (*no* “*veo*”), su identidad oscila hacia la de espectador, dispuesto a sorprenderse con la aparición en escena de algo que aún no se sabe qué es.

Ulises está descrito como “*deforme, irregular*”, reducido a un “eso” cosificante, cuyo nombre sólo lo conoce el autor, ahora en posición omnisciente. Su apariencia formal hace irreconocible la especie a que pertenece; de aquí las cursivas con que el dramaturgo subraya las notas atribuibles a la materia bruta.

Estos signos ensanchaban sus significaciones en la escritura kantorianas: la cursiva encerrada entre comillas de “*veo*” aludía tanto a la acción como al estado del que percibía ya que, en parte, corresponde al fenómeno fisiológico y en parte, a algo anterior carente de nombre, a la vez percepción y presentimiento, uno de esos estados raros que Kantor subrayaba con comillas.

Las marcas de estas palabras, alusivas a la forma, a la materia y a la visualidad, manifiestan el modo en que un objeto se hacía presente a la percepción, mediante el volumen y la superficie, en una etapa anterior al reconocimiento, la nominación y la calificación.

Otras veces, las comillas le sirven, como hemos dicho anteriormente, para dar una tonalidad irónica a la escritura. En su ensayo *Entre la frontera del teatro y la pintura*, Kantor examina críticamente la actitud autobiográfica, presente en mayor o menor grado en toda creación artística, en tanto es un relato “fracasado”⁸²⁵ de la propia vida: “Considero que es ridículo poner ojos tiernos a la propia forma y crear la propia silueta. Son modales ‘pomposos’ dirigidos a la posteridad”⁸²⁶.

⁸²⁴ KANTOR: *Íbid.*, p. 20.

⁸²⁵ “...la autobiografía es considerada como la escenificación de un fracaso: es imposible dar vida a los muertos; es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje; es finalmente imposible que el relato de la propia vida se evada de esa dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del yo”. CATELLI, Nora : *El espacio autobiográfico*. 1991. Lumen. Barcelona, p. 22.

⁸²⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 130.

⁸²⁶ KANTOR: *Hoy es mi aniversario. Guía del espectáculo*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 172.

El artista subraya así, de manera gráfica, la ostentosa oquedad de este concepto así como, del mismo modo, tiñe de ironía la referencia a su propia “obra”⁸²⁷, la que alcanza a las palabras cuya significación rechaza, en especial, “representación”, a la que suele escribir algunas veces con mayúsculas.

En una secuencia de *Hoy es mi aniversario* encierra este concepto entre comillas cuando una persona real, viva, el padre Smetana, párroco de Wielopole, presta su voz grabada para que su homilía fuera “representada” mímicamente en escena por el actor que asumía al personaje. Algunas sentencias propias también se entrecomillan para adquirir así el valor de una cita, incluso cuando consigna en sus notas ciertos parlamentos repetidos por un personaje: “Siempre los mismos objetos/ esta misma pobreza... pero...”⁸²⁸.

Utiliza también las cursivas para connotar valores adicionales en forma de subtexto en algunas palabras de la recensión de *El Loco y la Monja*: “El paciente es también/ un actor sugestivo/ que hace malabarismos con la forma del puro juego/ del escándalo intelectual/ y de lo chocante”⁸²⁹. La grafía subraya tres palabras, *actor*, *juego* y *escándalo*, en una alianza conceptual que apunta a la transgresión, atributo irrenunciable del artista y del arte, que Kantor no se cansó de subrayar.

Sin embargo, este procedimiento podía variar de una obra a otra y en *Hoy es mi aniversario*, la cursiva sirve para acercar la frase a la frontera con la imagen sensorial en una didascalia: “*con mucho tacto*”⁸³⁰ que traduce, al mismo tiempo, la actitud espiritual requerida al actor y el gesto corporal que debía acompañarla.

A estos recursos que, desde una perspectiva espacial podríamos denominar lineales, se suman otros cuya diagramación en la página le otorga carácter bidimensional.

La expresión ...¡EMBALAJE!...¡EMBALAJE!... pauta el *Manifiesto Embalajes* como un estribillo el cual, a la par de insistir en el objeto de reflexión, le adjudica una realidad iconográfica: la equilibrada estructura formada por los puntos suspensivos y los signos de expresión que encierran a la palabra, repetida en una unidad doble, que se repite

⁸²⁷ KANTOR: Op. cit., p. 171.

⁸²⁸ KANTOR: *Hoy es mi aniversario. Guía del espectáculo*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 174.

⁸²⁹ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 110.

⁸³⁰ KANTOR: Op. cit., vol. 2, p. 172.

cinco veces a lo largo del texto y luego otras dos más, alternando con otra simple de una sola palabra con sus signos: ...¡EMBALAJES!....

El *Manifiesto* continúa con esta última repetida nueve veces, a la par que disminuye paulatinamente la distancia entre cada una de ellas, para finalizar con tres unidades simples, una en cada línea⁸³¹.

Es posible concluir, pues, que el espacio gráfico que ocupa el manifiesto se rige por las leyes constructivas del espacio pictórico ya que combina la simetría con la asimetría, la repetición rítmica con los movimientos en horizontal o vertical y la acumulación con la gradación de los vacíos; configuración que comparte también con el correspondiente del texto poético.

En este orden, la manipulación de la ortografía normalizada es otro efecto iconográfico dirigido a acentuar las significaciones, a veces irónicas y otras despectivas, que presta a algunas palabras intercalando un espacio entre las letras, lo que recuerda, de alguna manera, el procedimiento fonológico de Dalí, quien silabeaba algunos conceptos significativos de su discurso oral a fin de otorgarles más valor.

Kantor recurrirá a este procedimiento, así como a las mayúsculas, en una de las didascalias de *Hoy es mi aniversario* al referirse a “ mi a u t o r r e t r a t o, / YO ‘pintado’ ”⁸³². El pronombre personal “YO” apunta, no al “Propietario del Pobre Cuarto de la Imaginación”, el personaje escénico, ni a Tadeusz Kantor el artista, sino a una identidad indicada como “idem”⁸³³ ausente que ha pintado y ha posado.

La espaciación de la palabra “a u t o r r e t r a t o” y las mayúsculas del pronombre apuntan a la vez al acto egocéntrico de retratarse, de fijar “la” identidad para siempre como artista y, al mismo tiempo, de dirigir la atención al género pictórico y al arte de pintar .

No obstante, la fijación en el retrato como en las fotografías-recuerdo o peor, en el autorretrato, alude, en la obra de Kantor⁸³⁴, a una doble muerte: la muerte física y la de toda posibilidad de creación, según connotan las comillas que encierran a la palabra “pintado” al establecer su acabamiento -el participio verbal indica una acción ya

⁸³¹ KANTOR: *El teatro de la muerte* pp. 61-65.

⁸³² KANTOR: *Guía del espectáculo* en op. cit., p. 169.

⁸³³ “La identidad, en el sentido de *idem* despliega una jerarquía de significaciones (...) en la cual la *permanencia en el tiempo* constituye el grado más elevado al que se opone lo diferente, en el sentido de cambiante, variable”. RICOEUR, Paul : *Soi même comme un autre* . 1990. Seuil. Paris, pp. 12-13.

⁸³⁴ En el capítulo 1.2. de esta parte nos hemos referido a dicha característica.

terminada-, su estatuto mimético y, a la vez, la posición crítica del artista respecto de la representación y de la identidad -personal y artística- concebida por él como cambio y metamorfosis⁸³⁵, lo que es visible en una de las secuencias que analizaremos seguidamente, no sin antes advertir que a las mayúsculas le atribuye la función adicional de hacer perceptibles las acciones escénicas simultáneas de alguna secuencia en el espacio textual; en especial, cuando se trata de expresar situaciones confusas, como los cambios identitarios de algún personaje. El primer acto, según la *Guía del espectáculo* de *Hoy es mi aniversario*, contiene una buena muestra de los recursos mencionados.

Una de sus secuencias se desarrolla en torno a la vieja fotografía manipulada por Kantor a la cual se hizo referencia en el primer capítulo de esta parte de la investigación y que funciona como texto iconográfico previo. Representa al Padre y el Tío Stas sentados a la mesa y a la Madre de pie, escanciando bebida de una botella.

En la escena, los personajes, inmóviles, están situados dentro del marco central, dispuestos como en la fotografía. Súbitamente, la imagen fija “comienza a vivir” de forma autónoma:

“El Padre, con un vaso en la mano./ La Madre con una botella./ La Madre sirve el vino de la botella/ en el vaso del Padre./ El Padre alza el vaso/ bien alto. Bebe./ Posa el vaso sobre la mesa/ La Madre sirve,/ Padre levanta/ el vaso/ bebe, lo posa sobre/ la mesa./ La Madre sirve, el Padre - como/ más arriba- y así, sin pausa/ hasta el infinto”⁸³⁶.

Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera connotar la plácida escena familiar, pronto estallará una de las “crisis psíquicas” que sufría el Padre de tanto en tanto la cual desembocará en una crisis identitaria.

La escritura escénica de esta secuencia es espacialmente compleja ya que los diálogos manifiestan tipográficamente la división del sujeto por “el hecho de que habla”, en palabras de Lacan, quien en *El estadio del espejo como formador de la función del yo*

⁸³⁵ “Cada espectáculo es resultado de cambios que sobrevienen en mí. Con el tiempo las viejas ideas se agotan, se extinguen y yo las abandono. El artista debe ser capaz de traicionarse”. KANTOR: Entrevista realizada por Bogdan Gierczynski para *Le Monde* (1980) y reproducida por el *Diario de Caracas* (1981), en KANTOR: *El teatro de la muerte* p. 281.

⁸³⁶ KANTOR: *Hoy es mi aniversario* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 179.

[je] (1936) sostenía “la captura precoz del niño en el lenguaje” al decir frente al espejo “este soy yo” y quedar así, sometido al lenguaje como “serhablante”⁸³⁷.

En líneas generales, se puede apreciar que los parlamentos y las didascalias discurren en una columna, diferenciados en ocasiones por la tipografía y por una línea vertical que recorre a los primeros. No obstante, dicho protocolo no es constante porque la diagramación del texto y las acciones escénicas descritas y comentadas en las didascalias responden a criterios funcionales internos que, en la escena que se tratará, distribuyen el texto en columnas. De este modo, la grafía actúa como la puesta en escena en el papel⁸³⁸.

La primera, en tipografía de estilo regular, corresponde a las didascalias que informan a cual de los personajes se dirige el Padre: (a sí mismo, a la madre, al Autorretrato, al Tio Stas, al Cura).

La segunda columna, en negrita, corresponde a los parlamentos del Padre -señalados con una línea vertical que recorre toda su extensión- y, en cursiva, a continuación de las frases del Padre, las del doble, el Individuo a quien acusa de haberle robado el rostro, quien repite sus palabras, difiriendo en la partición espacial de las frases: “**él me sigue a todas partes/ constantemente/ él me sigue/ a todas partes/ constantemente.**”⁸³⁹.

Por otra parte, la última palabra -“**constantemente**”- del Padre no está en la misma columna sino que se desplaza y crea una tercera, para ser dicha mientras el Individuo pronuncia “*a todas partes*”. Ello expresa textual y gráficamente el yo múltiple del Padre y, al quebrar el ritmo temporal entre la frase “original” y su repetición, deslegitima la representación imitativa -¿a cuál de los “yo” debería imitar?-, actitud anticipada en la primera escena del espectáculo, protagonizada por Tadeusz Kantor y el Autorretrato, que constituye un alegato contra la representación y a la que nos referiremos algo mas adelante.

Cuando el padre grita: “**Él quiere ser yo**”, remedada ahora al eco por el Individuo/ Otro: “*él quiere ser yo*”, aparece una tercera voz, en tipografía regular, que apostilla: “él quiere ser el único” la cual, al ser asumida por el Padre, indica un cambio de

⁸³⁷ “Lacan designa con el término freudiano *Ich spaltung*(*rehendidura* [referente] escisión, división del sujeto) la condición *especifica del sujeto por el hecho de que habla*”. CHEMAMA/VANDERMERSCH: *Diccionario del Psicoanálisis*, p. 203 y 385.

⁸³⁸ Página impresa de la “crisis psíquica del padre”. *Hoy es mi aniversario* en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 2. p. 179. Ver anexo.

⁸³⁹ KANTOR: *Hoy es mi aniversario*. Op. cit., p. 179.

actitud marcada en el texto por una línea horizontal y la advertencia de la didascalia de quién es destinatario de la frase : “al Otro/ sí mismo”, el cual se convertirá en su interlocutor, junto con el Autorretrato.

La escena podrá leerse, en adelante, como una contienda entre lo Mismo, el Otro y la Representación como personajes⁸⁴⁰, con el “rostro” actuando como emblema de la (imposible) unicidad del yo.

La acusación del Padre al Otro : “**Usted tiene mi rostro/ Usted me lo ha quitado/ Devuélvame mi rostro**”, estará escrita en negrita, en tanto niega al Otro, como parte de sí. No obstante ello, cuando se dirija al Autorretrato, inmerso ya en la dialéctica de la mismidad y la alteridad, sus palabras estarán en tipografía regular: “¡Él es yo!/ ¿Y yo, entonces?/ ¿Yo no existo más?”⁸⁴¹.

El Autorretrato carece respuestas, ya que comparte con él “los mismos problemas”⁸⁴² de identidad, en tanto es la imagen mimética de un “original”.

Para situar más claramente la posición identitaria del Autorretrato habría que retrotraerse al inicio del espectáculo, cuando el dramaturgo deambulaba por el “Pobre Cuarto de la Imaginación” seguido por su Sombra, la cual se movía delante o detrás suyo sin interferirlo ni buscando imponer su presencia. Dentro de su marco, sentado en una silla de perfil al público, aparecía el Autorretrato vestido con la camisa blanca y el mismo traje, bufanda y sombrero negros que usaba el dramaturgo en sus espectáculos. Durante toda la pieza, el Autorretrato mimará los gestos típicos del cuerpo y de las manos del artista, pero siempre *a posteriori*.

La Sombra, en cambio, parecía adivinar sus pensamientos, por lo que se movía al unísono. Así como la Sombra compartía la temporalidad del cuerpo que repetía, el Autorretrato se situaba en un tiempo y un espacio diferentes y que el artista consideraba no reales, ya que el habitante del cuadro pretendía ocupar el lugar de un ausente, como ocurría con la Pobre Chica al invadir el marco de la Infanta de Velázquez, haciéndola real en tanto que ella se convertía en su imitación.

⁸⁴⁰ KANTOR: *Hoy es mi aniversario* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 179.

⁸⁴¹ KANTOR: *Op.cit.*, p. 180.

⁸⁴² KANTOR: *Íbid.*, p. 180.

Esas acciones del Autorretrato y la Sombra tenían lugar mientras Kantor dirigía al público un discurso sobre la “REALIDAD” y la “ILUSIÓN”⁸⁴³, y abundaba en descalificar las pretensiones del Autorretrato, con la grafía espaciada de las palabras clave: “Triste cuadro/ de la i m i t a c i ó n,/ símili-caricatura/ que acaba en una d e r r o t a, un fracaso”⁸⁴⁴.

Volviendo a la secuencia entre el Padre y el Otro, al fracasar la ayuda del Autorretrato en la resolución de su problema identitario hará que el Padre se dirija a los espectadores, hacia la “REALIDAD”, ahora con la tipografía regular, momento en que se puede advertir un cambio en la conducta del Individuo/Otro: este ya no imita sus palabras sino que las glosa en son de burla: “¡No tengo rostro!/ *¡Qué vergüenza/ no tener rostro!/* ¿Como me presentaré sin rostro?/ *¿Qué dirá la gente?/ ¡Canalla!/ ¡Mendigo!/ ¡Trapo sucio!*”.

De inmediato, será el Padre quien repita las palabras del Individuo/Otro, nuevamente en negrita, en lo que parece un giro hacia la posición identitaria del comienzo: “**No tener rostro/ qué vergüenza/ qué dirá la gente/ canalla/ mendigo/ trapo sucio**”⁸⁴⁵. Sin embargo, a pesar de que las palabras son las mismas que pronunció el Individuo/Otro, difiere el orden en que se dicen, en la entonación y en la grafía: carente de mayúsculas, signos expresivos ni puntuación, señales de que el Padre ha abordado una nueva fase signada por la apertura al Otro.

La secuencia desembocará en una persecución en torno a la mesa, en la cual el Padre corre tras del Individuo/Otro sin conseguir atraparlo y llega a un momento en que los papeles se invierten: el que huye de quien lo persigue, persigue a su vez y no pierde de vista a quien huye: “*Quizás soy yo quien huye/ y yo quien persigue/ Me persigo a mí mismo/ Huyo y persigo al mismo tiempo/ ¿ Y si fuera yo quien huye y yo quien persigue?*”⁸⁴⁶.

Nuevamente, las tres voces tipográficas dan cuenta de la situación que vive el personaje en escena; no obstante la voz del Padre, ahora en primera persona, aparece alternativamente en cursiva, regular y negrita, ya no desdoblada en el Individuo/Otro,

⁸⁴³ KANTOR: *Íbid.*, p. 170.

⁸⁴⁴ KANTOR; *Hoy es mi aniversario* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, p. 171.

⁸⁴⁵ KANTOR: *Op. cit.*, p. 180.

⁸⁴⁶ KANTOR: *Íbid.*, p. 181.

sino estructurada en una identidad múltiple , inestable y reversible: ahora me persiguen, ahora persigo; ahora persigo y me persiguen.

En su conjunto, las mayúsculas, los signos expresivos y los estilos poseen atribuciones no siempre claras. Podría decirse que Kantor se sirve de los recursos tipográficos de la escritura con un criterio pictórico, a modo de grafos, según un sistema lingüístico hibridado de iconicidad.

La secuencia anteriormente estudiada pone de manifiesto la necesidad de una escritura dramática capaz de dar cuenta de la espacialidad propia de la escena y de la centralidad de la acción teatral, más aproximada a la notación musical que a la linealidad del texto dramático. Desde esta perspectiva, el conjunto de los signos teatrales y el trabajo previo de su concepción sólo podrían ser escritos como una “partitura”.

2.5.2. Como una “partitura”: *La clase muerta*

En los primeros años del siglo XX la crisis de la palabra se manifestó en todos los órdenes de la cultura, en especial con la experimentación lingüística de los poetas protagonizada por la espacialización de la palabra de Mallarmé quien, con Valéry privilegiaron la construcción formal sobre el contenido. Junto a los primeros estudios del formalismo ruso⁸⁴⁷ sobre el lenguaje poético, prosperaron los caligramas de Apollinaire, la reivindicación de la libertad de la palabra de Marinetti y los dadaístas, la resonancia expresionista y el automatismo surrealista.

Estas experiencias artísticas y teóricas estuvieron precedidas por la superación del “sentimentalismo plañidero” y el “borrascoso naturalismo”⁸⁴⁸ de los románticos y postrománticos musicales, corriente representada por Claude Debussy, lo que arrastró a las otras artes hacia concreciones “puras” y abstractas como la pintura lírica de Kandinsky y la severidad ortogonal de Mondrian.

⁸⁴⁷ En 1915 surge el Círculo Lingüístico de Moscú -Jakobson, Tomashevski, Brik- en contacto con las experiencias del Futurismo, encabezado por Maiakovski. En San Petersburgo, un año después, Shklovski, Eichenbaum y otros fundaron el Opoiáz, cuyos intereses eran más estrictamente literarios que los de Moscú, ceñidos preferentemente a las cuestiones lingüísticas.

⁸⁴⁸ LÁNG, Paul Henry: *La música en la civilización occidental*. 1963. EUDEBA, Buenos Aires, p. 818.

En su única ópera, *Pélleas et Mélissande*, Debussy se enfrentaba a la tradición operística que reservaba el protagonismo a la melodía y el canto en detrimento de la escritura sinfónica. Pero en esta obra el canto se limitaba a una salmodia casi hablada y la expresión de las significaciones del texto se habían trasladado a la orquesta. Por lo tanto, la partitura orquestal concentró la forma significativa entre cuyos elementos se hallaba como uno más el canto, pero esta vez privado casi de la melodía, el aspecto narrativo de la música.

Las consecuencias escénicas de este nuevo enfoque contribuyeron al desplazamiento del drama literario (la melodía) como centro de las significaciones y la concepción del espectáculo como una “composición sonora espacial”⁸⁴⁹ cuyos elementos eran el movimiento, el ritmo el tono y el color propios de la música, cuya necesidad de codificación dio lugar a la aparición de la partitura escénica como un nuevo género dramático-espectacular.

El cuaderno de dirección de los directores escénicos dará cuenta de los intentos de codificar, desde una perspectiva global y en detalle, el nuevo lenguaje que coreografiaba los movimientos, la disposición de los elementos en la escena, el sonido, la voz y el texto, si lo había. Max Reinhardt será el primero en observar que ese instrumento de trabajo era “como una partitura”⁸⁵⁰, según el modelo de un espectáculo circense, cuya “escritura de la imagen” codificaba “lo físico con el mismo respeto que lo verbal”⁸⁵¹.

Se sucedieron las experiencias de la nueva escritura escénica en Rusia y en Alemania, donde adquirió un cariz más radical entre los expresionistas, gracias a la actuación de pintores, como Kandinsky y Kokoschka y músicos-pintores como Schönberg, sumándose a estas innovaciones el enfoque multidisciplinar de la Bauhaus. En los treinta primeros años del siglo se configurará una escritura de escena particular e inédita que respondía a orientaciones formales e iconográficas, sustituyendo el conflicto del drama por el conflicto entre los elementos escénicos.

⁸⁴⁹ SÁNCHEZ: *Dramaturgias de la imagen*, p. 39.

⁸⁵⁰ SANCHEZ: Op. cit., p. 41.

⁸⁵¹ SÁNCHEZ: *Íbid.*, p. 42.

Como casi todos los renovadores teatrales de posguerra Kantor adoptó esta clase de escritura dramaturgica que no solamente respondía a la complejidad de sus montajes sino a su tendencia conceptual a consignar las reflexiones que sostenían y pautaban su desarrollo, como se desprende del análisis de sus “partituras” escénicas.

En el apartado anterior (2.5.1.) se había estudiado el encaje de un texto de Kantor en la acción dramática. En el presente nos consagraremos al estudio de una “partitura” completa, *La clase muerta*, a fin de explicitar el trabajo textual, dramaturgico y teórico que el artista desarrolló a partir de la obra ajena.

Se desarrollará en este apartado, como introducción, y en los dos siguientes (2.5.2.1. y 2.5.2.2.) dedicados a los problemas textuales desde la perspectiva de la realidad literal en el primero y como un *objet prêt* en el segundo.

En la “partitura” de *La clase muerta* convergen la complejidad de su concepción y su escritura con los nuevos hallazgos teórico-espectaculares que había madurado en sus puestas en escena anteriores los cuales habían dado sus frutos en un lenguaje escénico madurado aunque siempre en movimiento.

La clase muerta constituye también la escenificación de su concepto de teatro de la muerte y la memoria que irá creciendo y haciéndose más autobiográfico en sus cuatro espectáculos posteriores. Además se trata de la puesta en escena más conocida por el público de todas las latitudes de cuantas produjo el artista, quien finalmente la dejó de lado después de más de quinientas presentaciones, para que no se convirtiera en una representación.

La “partitura” de *La clase muerta* adoptada como fuente primaria en esta investigación fue publicada en Italia en el 2003, a cargo de Luigi Marinelli -el traductor al italiano de los textos- y Silvia Parlagrecco, en cuya portada⁸⁵² el título anuncia, en la grafía original de Kantor, *la classe morta* y, en la siguiente línea, *séance dramatique de Tadeusz Kantor*.

La expresión *séance dramatique* que figuraba en la pieza de Witkiewicz fue tachada por Kantor después de haberla escrito para la portada de esta edición, en una especie de *pentimento* literario que dejaba explícita su insuficiencia para dar cuenta de la

⁸⁵² Portada de *La classe morta di Tadeusz Kantor*. Ver anexo.

naturaleza heterogénea de los materiales espectaculares que reunía y también como una forma de distanciarse de las prácticas textuales del autor.

Resultaba insuficiente no tanto por el término *séance*, -“duración de un trabajo, una ocupación que reúne a varias personas”⁸⁵³- sino por *dramatique*, ya que la “partitura” kantoriana excede la condición de literatura destinada a la representación y responde más bien a otro concepto de la práctica escénica cuya codificación, la escritura dramaturgica, da cuenta de todos los signos que componen el espectáculo en un mismo nivel.

El texto publicado reúne, además de parte de las escenas de la pieza de Stanislas Ignacy Witkiewicz *Neoplasio Cervelli* o *Tumor Cervical* (1920), los producidos por Kantor, más otros escritos de autoría y origen diversos que podrían ser considerados, al igual que la música, *objets-prêts*.

Las didascalias, además de indicar las acciones escénicas, constituyen verdaderos textos teóricos referidos a los motivos cardinales en su creación -la muerte, la realidad, la ilusión, la representación-, su método de manipulación textual y las notas de su poética, escritos casi todos en 1974, cuando preparaba el estreno en Cracovia efectuado al año siguiente, más algunos que, sin fecha, fueron atribuidos al mismo conjunto por el traductor y la editora, quienes advierten las dificultades de datación de otros, en los cuales el autor no ha consignado la fecha de escritura.

Por otra parte, dichos motivos, muchos de los cuales surgen en la década de los cuarenta -como el concepto de “realidad de bajo rango” o de ilusión-, fueron expuestos y reelaborados constantemente a través de sus manifiestos y otros escritos teóricos, de los textos para sus exposiciones, seminarios, entrevistas y, como en este caso, en las notas de dirección.

En estas, además, el artista da cuenta de la confrontación del texto literario con las acciones escénicas las cuales, lejos de constituir su ilustración, lo descontextualizan y lo abren a una lectura subjetiva que constituye en sí misma una reescritura.

El interés de esta publicación, además de las razones expuestas y su accesibilidad idiomática y en el mercado, justifica la decisión de considerarla como un paradigma del trabajo “orquestal” de Kantor, en tanto sintetiza y corrige sus experiencias escénicas

⁸⁵³ ROBERT: *Petit Robert. Dictionnaire de la langue française.*

anteriores, entre ellas el método de la “doble vuelta” en la puesta en escena del texto, además de dar por concluido el recurso a piezas “de autor”.

Kantor compondrá -a solas y en la escena- los textos de sus espectáculos siguientes : *Wielopole, Wielopole* (1980), *¡Que revienten los artistas!* (1985), *No volveré jamás* (1988) y *Hoy es mi aniversario* (1990).

Los géneros literarios están presentes en este artefacto dramático literario a través de alusiones o fragmentos provenientes de varias fuentes: bíblicas, históricas, literarias, metalingüísticas, del refranero popular, de las frases tópicas del habla cotidiana, etc., por lo cual las “partituras” kantorianas suponen un conjunto de gran complejidad por su diversa genealogía. A estos se suman fragmentos ensayísticos sobre temas teatrales, plásticos, estéticos, éticos, filosóficos, más algunos elementos autobiográficos relacionados con el espectáculo, sin olvidar los dibujos que acompañan a cada proyecto.

En la diversidad de materiales de *La clase muerta* se pueden distinguir cinco grandes subgéneros: dibujos de escena, didascalias, insertos de los diálogos de Witkiewicz, escritos teóricos y notas de la dirección, que alternan la descripción de las acciones escénicas con su justificación teórica en muchas oportunidades. De este conjunto, es preciso subrayar la importancia de las didascalias, que en ciertas secuencias ocupan cuatro páginas impresas.

Incluye también géneros poético musicales: el texto de la canción de cuna en *yiddish*, que canta la Mujer de la cuna mecánica, el del himno austriaco entonado por el Conserje, además de contenidos escolares como ejercicios gramaticales, cálculos matemáticos absurdos y frases hechas que forman parte del “humor plebeyo mezcladas con tópicos literarios clásicos, a fin de degradarlos y reducir así su ‘pathos mítico’”⁸⁵⁴.

La paleta de recursos textuales y no textuales de Kantor era muy amplia, orientada a mantener siempre su creación escénica alejada de la ilusión representativa y acorde con el principio de la “realidad de último rango”. La partitura de *La clase muerta* da cuenta del trabajo de desintegración del discurso dramático en todas sus instancias y cada

⁸⁵⁴ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor.*, p. 151.

secuencia escénica expone alguna de estas rupturas las cuales no tendrían cabida en una escritura dramática tradicional.

2.5.2.1. El texto como una “realidad literal”

Kantor someterá el texto dramático a un completo análisis a fin de despojarlo de su coherencia discursiva que, en sus propios términos, equivalía a convertirlo en un objeto de la “realidad de bajo rango”. Se trataba de poner en escena, no el drama “de” un autor, sino de crear un espectáculo autónomo trabajando “con” el texto del mismo, en paridad de condiciones.

A fin de acentuar su estatuto objetual, invertirá la carga semántica en favor del nivel sensible del texto poético, en tanto lo consideraba un producto de la imaginación que, de mantener su integridad, sólo podría ser “representado”. Por el contrario, poniendo el acento en la “superficie” textual y no en el drama literario, desmigándolo en lexias⁸⁵⁵ significantes, sería posible conferirle realidad escénica.

Witkiewicz acudía a recursos retóricos metalingüísticos -juegos de palabras, combinaciones fonéticas, léxicas y semánticas- cuyo carácter abstracto hallarán un correlato crítico en el espectáculo de Kantor. Aquel solía inventar nombres que recordaban a algunos apellidos polacos⁸⁵⁶ en tanto que Kantor, para confeccionar la lista de las esquelas mortuorias de los caídos en la guerra, recolectó los suyos de los libros parroquiales y el listín de teléfono, el significado de los cuales aludía a alimentos, oficios o a peculiaridades morfológicas⁸⁵⁷ los cuales, como los nombres de Witkiewicz, causaban “una sensación a la vez de extrañamiento y ridículo”⁸⁵⁸.

El efecto conseguido por ambos era el mismo; sin embargo Witkiewicz actuaba en el plano poético del texto en tanto Kantor recurría al plano de la realidad: el de unos nombres existentes aunque degradados por su significado irrisorio.

⁸⁵⁵ BARTHES, Roland: *Z/S*. 2002. *Oeuvres complètes*, vol. III. Ed. Seuil, p. 129.

⁸⁵⁶ El apellido del protagonista de *El Pulpo* es “Bezdeka”, “compuesto por el prefijo *bez* (sin) y *deka*, genitivo de *deko* (diez gramos)”, traducido al catalán como “Poca-Cosa”. SAGARRA, Josep Maria de: “Introducción”, en *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 13.

⁸⁵⁷ Algunos de estos nombres son “Leos Pieronek (León Raviolito); Blazej Pietras (Blas Frasquito); Jozef Lichwala (Pepito Trompeta); Florek Bieda (Felicito Miseria)”. KANTOR, *La classe morta di Tadeusz Kantor*, pp. 154-156.

⁸⁵⁸ SAGARRA en WITKIEWICZ: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 15.

Como puede apreciarse, hasta en esos detalles, si se quiere nimios, mantenía la tensión entre el texto dramático y la concreción escénica, que perseveraba en el plano de la realidad y la provocación.

Además, en *La clase muerta*, los desafíos no residían propiamente en la elección bufonesca de los nombres reales sino en la acción escénica, ya que los Viejitos-alumnos jugaban irrespetuosamente a cartas con las esquelas en la última secuencia del espectáculo.

A menudo, Witkiewicz trufaba el texto dramático de palabras extranjeras procedentes del inglés, francés, alemán y ruso, por razones históricas y culturales inherentes a las circunstancias del artista: el ruso y el alemán eran las lenguas de las potencias imperiales que se habían repartido a Polonia; el francés y el inglés, fruto de su cuidada educación⁸⁵⁹.

Por medio de esas lenguas y gracias a su “uso indiscriminado”⁸⁶⁰ Witkiewicz había dotado de una atmósfera particular a sus obras como contribución al efecto de extrañamiento que reafirmaba la autonomía del arte.

Kantor también había recurrido a ellas, con el himno nacional austriaco en su lengua original, la ya mencionada canción en *yiddish*, la recitación del alfabeto hebreo y, en otras posteriores y algunos escritos teóricos, frases en francés, en alemán y en inglés.

La inclusión de expresiones en lenguas incomprensibles para una parte del público de Kantor obedecía a propósitos que trascendían el principio estético de autonomía del arte, al afectarlos como espectadores extendiendo las rupturas al espacio de la sala.

Los dispensaba de la obligación de “entender”, subrayando así el efecto poético y las connotaciones del significante de las palabras por encima de su aspecto comunicativo.

Dado que Cracovia estuvo bajo la dominación del Imperio Austrohúngaro hasta 1918, el himno austriaco era un lugar común en la experiencia cultural de los polacos de esa parte del territorio y otro tanto puede decirse de la canción *yiddishe*, ya que la población judía constituía la tercera parte del censo antes de la Segunda Guerra

⁸⁵⁹ Witkiewicz era hijo de un aristócrata arruinado de su mismo nombre, pintor, teórico del arte y arquitecto, una de las personalidades artísticas más relevantes de la Cracovia de fin del siglo XIX. Educó a su hijo personalmente en su casa de Zakopane, en los Montes Tatra, a fin de que la escuela reglada no arruinara su excepcional talento. Esta villa veraniega fue para el Modernismo polaco el equivalente de Sitges para el catalán, ya que reunía a las personalidades más relevantes del mundo del arte y la cultura. SAGARRA en WITKIEWICZ: *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món*, p. 8.

⁸⁶⁰ SAGARRA en Op. cit., p. 16.

Mundial. Aunque desconocieran esas lenguas, muchos convivían con ellas como un ruido familiar de fondo, que era puro significante y, sin embargo, estaba semantizado por la cotidianeidad.

En cuanto al público extranjero, el efecto era mayor, ya que los espectáculos se hacían en polaco y, en muchas ocasiones no había una traducción simultánea en la sala; razón por la cual la comunicación dependía totalmente de la acción espectacular, con el auxilio previo del programa de mano.

Las palabras y expresiones en otras lenguas que el polaco en los escritos teóricos de Kantor, con especial presencia del francés, se refieren en numerosas oportunidades a nociones comunes en el vocabulario del arte, tales como *objet trouvé*, *objet-prêt*, *trompe-l'oeil*, *collage*, *assemblage* o *ready-made* y otras, codificadas por la cultura contemporánea, de innecesaria traducción.

La carga semántica situada en el significante no implicaba necesariamente la ausencia de la palabra: Kantor no la eliminará nunca de sus puestas, como no eliminó la figura de sus cuadros, ni sustituyó al actor por el maniquí, como tampoco prescindiría Debussy de la melodía; solo que la “envilecerá” -como hará con la trama⁸⁶¹-, oponiéndose, una vez más en el siglo XX, a la sumisión de lo escénico a lo poético de la propuesta aristotélica⁸⁶², en la cual la trama funcionaba incluso sin interpretación.

En una de las secuencias de *La clase muerta*, la “Orgía simultánea”, el personaje de Patakulo se expresa en una “incomprensible lengua malasia”⁸⁶³ -inventada por Witkiewicz- en su pedido de mano a Izia. Esta consiste en variaciones de la onomatopeya “wzgzdacha”, a la que el personaje femenino respondía con fragmentos de una poesía tonta: “... palomitas blancas/ sueño de los niños/ bajo un prado de rocío/ pasean los cerditos”⁸⁶⁴.

⁸⁶¹ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 182.

⁸⁶² “El Arte del Teatro nació del gesto -del movimiento- de la danza”. GORDON CRAIG, Edward, *De l'art du Théâtre*, p. 103.

⁸⁶² BATLLE, Carlos: *Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani*, en *Lèxic del drama modern i contemporani*. 2009. Institut de Teatre, Barcelona, p. 205.

⁸⁶³ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 167.

⁸⁶⁴ KANTOR: Op. cit., p. 168.

La significación del “diálogo” en esta secuencia no residía en la coherencia mimética con las palabras incomprensibles o sin sentido sino en las actitudes y la entonación de los actores que debían protagonizar, en palabras de Kantor, “casi un dúo amoroso”⁸⁶⁵.

Esta manipulación erosionaba pero no desactivaba totalmente el discurso literario, que logrará operando desde el interior del drama de Witkiewicz, al fragmentar el texto original e injertar partes de sus diálogos en la acción escénica de la “clase escolástica”. Pasadas las diversas “lecciones” que componen las primeras secuencias, los diálogos literarios se superpondrán a una serie de situaciones reales que tuvieron lugar alguna vez en la clase. Y cuando deslice en “la realidad de la clase escolástica” el “drama de Witkiewicz”, lo que de él quede serán solo jirones textuales más o menos extensos pero que no darán cuenta de la fábula. Mediante la reducción de la obra de arte al “rango más bajo” al destruir su unicidad, evitará “la reproducción literal de la ficción del drama”⁸⁶⁶.

El drama de Witkiewicz contiene fragmentos textuales insertados provenientes de diversos contextos, en especial subliteratura, poesías breves de grafómano, cursis o románticas; parodias de la escritura considerada seria, cuya presencia y efecto obedecían a una intención burlesca del artista.

Sin embargo, en el teatro de Kantor pierden este carácter mediador y su acción, al ejercerse directamente, sin guiños de irónica complicidad, se vuelven “verdadero kitsch”. Y al ser dichos con una lectura mecánica, fragmentando las palabras en sílabas y fonemas, desaparecía su condición de burla para iniciados y se convertían, de gestos literarios intencionados, en “objetos del rango más bajo”⁸⁶⁷.

Este procedimiento obedecía también a la correspondencia entre las formas teatrales y los principios plásticos a los que Kantor adhirió durante muchos años, con la creación de un “lenguaje informal”, fundado en la repetición de fonemas (manchas), de palabras (signos); con la ausencia de conjunciones en las letanías, con el martilleo rítmico de los balbuceos cuando los vacíos de memoria asaltaban a los personajes y la repetición

⁸⁶⁵ KANTOR: *Íbid.*, p. 168.

⁸⁶⁶ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 97.

⁸⁶⁷ KANTOR: *Op. cit.*, p. 108.

respondía a la búsqueda desesperada de la palabra o el fragmento olvidado cuya falta le impedía pronunciar frases coherentes.

Sumado al paradigma plástico, el artista halló en el estadio lingüístico de la infancia el modelo de un vocabulario limitado, una sintaxis primaria, la ausencia de nexos, las repeticiones en los momentos en que no poseían la palabra necesaria para completar la frase. Estas dificultades discursivas, producidas sobre todo por la carencia de partículas conjuntivas producían “el salto entre campos semánticamente distantes, inesperados, y extrañas asociaciones de ideas”⁸⁶⁸ que podían vincularse, también, a los huecos de la memoria cuyo mecanismo de funcionamiento es la discontinuidad.

Esta circunstancia fue explotada escénicamente en *La clase muerta* y, sobre todo, en sus siguientes espectáculos y constituyó otro de los paradigmas de disgregación de la fábula que caracterizan su creación dramática, procedimiento del que participa la temporalidad kantorianista que se abre en todas direcciones, como observara Walter Benjamin, en un “remolino” en el cual giran sin pausa el futuro y el pasado, el antes y el después⁸⁶⁹. Los personajes regresados del “más allá” viven en una temporalidad liminar, pero cuando regresan precariamente a la cronológica de los vivos, su memoria está deshilachada por la condición de la muerte:

Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros olvidada⁸⁷⁰.

Los Viejitos-alumnos de *La clase muerta* repiten gestos, palabras, actitudes que si alguna vez, en su infancia, tuvieron un sentido, ahora no ya recuerdan cuál fue. En consecuencia, la Prostituta Sonámbula recitará una de las poesías banales⁸⁷¹ que Witkiewicz había insertado en el drama alterando el orden de los versos, dejándolos inconclusos, cayendo en los huecos de la memoria y repitiendo una expresión, en la

⁸⁶⁸ KANTOR: *La clase muerta de Tadeusz Kantor*, p. 109.

⁸⁶⁹ BENJAMIN, Walter: Seminario *Los espacios de la memoria en Walter Benjamin*. 2009. Universidad de Comillas. Coordinadores: Ricardo Pinilla y Ana María Rabe. www.constelaciones.rtc.net, pp. 289-300.

⁸⁷⁰ BENJAMIN, Walter: “Juego de letras” en *Infancia en Berlín hacia 1900*. 1982. Alfaguara. Madrid, p. 76.

⁸⁷¹ KANTOR: Op. cit., pp. 109-110.

esperanza fracasada de poder recordar el resto, con lo cual el contenido del poema se disgregaba y se perdía en la recitación espectacular.

La carga destructora de Kantor no se dirigía solamente a textos banales sino, preferentemente, a dos relatos fundamentales relacionados con la realidad, la memoria, la verdad y lo sagrado, como son el histórico y el bíblico. Redujo el primero a sus restos en forma de frases incoherentes, tópicos y repetidas en “La lección de historia”:

En qué año la cabeza de Capeto/ En qué año...// Y las ocas capitolinas.../ Y las ocas capitolinas.../
Los Idus de marzo.../ Los Idus de marzo.../ ¡ Hannibal ante portas!/ Alea jacta est.../ Gallia est
omnis divisa...// Los Idus.../ Los Idus de marzo.../Alea jacta est.../Gallia est omnis divisa.../
Hannibal ante portas...⁸⁷².

No solamente se refiere de esta manera sintéticamente evocadora a los hechos y personajes, que constituyen objetos de estudio de la disciplina, sino que malbarata la temporalidad cronológica en el ya citado remolino del antes y el después.

El texto bíblico de la “Lección Salomón”, que narra el episodio del rey homónimo y su hijo Absalón, corre peor suerte al sufrir una degradación aún mayor que la materia histórica, reducido a una letanía rítmica de palabras sueltas y silabeadas, “SIDO...NITA/ AMO...NITA/ MOA...BITA/ HIT...ITA/ MOA...BITA/ SIDO...NITA”⁸⁷³, que pierden, incluso, su propio significado privando a la narración bíblica de la dramaticidad original.

Al escenificar de esta manera la descomposición del relato sagrado, arrastra a la degradación a todos los demás, incluido el texto dramático que pierde, por elevación, su condición sacra.

En el orden de la palabra, el mundo de la infancia provee al artista otro conjunto de recursos degradantes en los lenguajes inventados por los niños, incomprensibles para los adultos y que constituyen una suerte de “comunicación primitiva” en forma de “garabatos fonéticos”⁸⁷⁴; sonidos sin sentido que, como las muecas, son el arma con que la inmadurez se opone a la seriedad de los adultos.

Los insultos forman parte de su necesidad de transgresión y provocación cuyo carácter “del más bajo rango” no fue desaprovechado por el dramaturgo. De aquí su inclusión

⁸⁷² KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor* p. 93.

⁸⁷³ KANTOR: *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁷⁴ KANTOR: *Íbid.*, p. 85.

en la secuencia titulada “Lección Bélica. Insultos” y en otras posteriores del espectáculo, así como la invención de “trivialidades obscenas” que expresan también las “formas más bajas de coexistencia”⁸⁷⁵ : “zum-pa-pa/ zum-pa-pa/ un cagón es tu papá/ zum-pa-pa/ zum-pa-pa”⁸⁷⁶ .

El contenido semántico del discurso se va degradando en la relación promiscua con las onomatopeyas, pero en la “Lección de Gramática” Kantor se vale de un aspecto de esta ciencia para despojarlo de su carácter referencial al dinamitar la sintaxis y dejarlo reducido a sus materiales básicos, las palabras liberadas de su dependencia de la frase.

Siempre me ha fascinado la gramática. En un comienzo, por su función positiva y constructiva. Más tarde le descubrí determinadas características que me parecieron útiles en mi práctica artística./ Esta característica y función de la gramática es la d e s c o m p o s i c i ó n analítica de la frase. Porque posee un significado vital, la frase es el embrión de la fábula, de la narración que, como sabemos, ha creado en el campo teatral la convención de la r e p r e s e n t a c i ó n narrativa.⁸⁷⁷ .

El motivo de su aprecio se debía a que, en parte, el objeto de estudio de la gramática se dirigía al significante, al aspecto compositivo y sonoro de las palabras. La gramática descriptiva y, en especial, la fonética -la producción fisiológica y acústica de las palabras⁸⁷⁸ - incluía la ventaja de su exclusiva referencia a la acción de los órganos destinados a emitir los sonidos:

Por ejemplo / para el sonido “A” los labios asumen una posición/ distinta que para “E”./ completamente otra para “U”/ Se cierran del todo/ para poder abrirse de improviso/ durante la producción de las consonantes “B” o “P”./ La punta de la lengua tiembla sensiblemente / golpeando las encías./ cuando pronunciamos “R”...⁸⁷⁹

El fragmento podría leerse como una “didascalia” descriptiva de las acciones que debe cumplir el aparato fonador, al tiempo que explica las partes del mismo puestas en juego, casi como la notación de una coreografía. Los fonemas son objetos gramaticales, reales, perceptibles, producto de acciones físicas que desarrollan un “drama” metalingüístico que carece de otro referente distinto al propio objeto.

⁸⁷⁵ KANTOR: *Íbid.*, p. 85

⁸⁷⁶ KANTOR: *Íbid.*, p. 85.

⁸⁷⁷ KANTOR: *De las notas de dirección. 1972-1975*, en *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 69.

⁸⁷⁸ MARCHESE/FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 173.

⁸⁷⁹ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 72.

Por otra parte, la fonética acercaba el lenguaje a la poética del Informalismo, que no reconocía el discurso como forma fundamental de la comunicación, ni tampoco que el arte gravitara necesariamente en torno a él, como observa Giulio Carlo Argan :

Fuera del lenguaje, que sigue reflejando una concepción del mundo y que implica la idea de relación, no hay más que la singularidad, la irrelatividad y la inexplicabilidad⁸⁸⁰.

Según este principio, la mancha y el gesto que caracterizan a la poética informalista serían equiparables al fonema y a los núcleos gramaticales básicos:

...los tiempos,/ modos,/ a las declinaciones,/conjugar,/ declinar,/eliminar el significado vital y la eficacia,/ el funcionamiento,/ reducir a la etimología,/ a los fonemas,/ a los morfemas,/ verbalmente,/ coralmente/ en una desregulación lingüística/ en un barboteo:/ en conclusión; un único e incesante gemido⁸⁸¹.

En su camino de rechazo a la noción de discurso Kantor halló a las matemáticas, aunque la lógica inherente a ellas pareciera situarlas en las antípodas de la poética informal en que se apoyaba.

Las “Notas de dirección, 1974” correspondientes a la “Lección nocturna” establecen que el comienzo de la secuencia respondería a una “lógica vital” -la de una clase de matemáticas- pero que, gradualmente, esta iría degradándose hasta provocar en los alumnos “reacciones absolutamente injustificables”, afectivas y primarias, como: “RABIA/ RISA/ DESESPERACIÓN/ MIEDO/ CRUELDAD”⁸⁸², sumiendo en la confusión la lección que, en teoría, debería estar regida por la racionalidad.

Sin embargo, los cálculos a que se entrega el Viejito del W.C. son un delirio de incongruencia, en medio de los cuales dedica una retahíla de insultos a un destinatario ausente y desconocido, “como si hablara con su Dios”⁸⁸³, para estallar en carreras insensatas mientras se sujeta los pantalones y esparce por la clase las hojas con sus cálculos.

Simultáneamente a estas acciones, profiere fragmentos de salmos bíblicos, mezclados con cadenas de números e insultos. Ni siquiera las series numerales que recita obedecen a algún tipo de lógica matemática, sino que consisten en cadenas

⁸⁸⁰ ARGAN: *El arte moderno*, vol. 2, p. 634.

⁸⁸¹ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 70.

⁸⁸² KANTOR: *Op. cit.*, p. 56.

⁸⁸³ KANTOR: *Íbid.*, p. 58.

interrumpidas por números sueltos, en oposición a la manera estrófica -en dísticos y tercetos- en que el texto está diagramado en la “partitura”⁸⁸⁴.

En medio esta confusión de lenguajes en la que chocan elementos racionales e irracionales, se hará presente el texto dramático cuando el Viejito del W.C. tenga la sensación de que él es otro: Giuseppe, padre de Neoplasio Cervelli, siervo de la gleba, personaje de la pieza de Witkiewicz⁸⁸⁵. En esta secuencia Kantor incrustará fragmentos dicha escritura en medio de un batiburrillo de elementos independientes entre sí e incongruentes con su estatuto original de discurso.

A pesar de estas profundas erosiones, la degradación textual nunca llegó a ser absoluta en *La clase muerta*, del mismo modo que en algunas de sus pinturas de los cincuenta, la etapa más intensamente informalista, reaparece la figura que no será abandonada hasta el fin de su vida.

Respondía a la necesidad de mantener algunas trazas de actividad vital que le impidieran caer en la abstracción que reprochaba a Witkiewicz y por ello la manipulación de los elementos textuales, previos o propios, se dirigían antes a erosionar el principio de integridad significativa de la palabra y, por extensión, del drama literario, que a propiciar su desaparición como signo teatral, a pesar de que haya numerosas secuencias en que prescinda de él en este y en otros espectáculos.

La expresión verbal podía, en ocasiones, reducirse a nivel “cero”, según la idea del artista para quien la palabra era acción: en una de las “Notas de la dirección” de *La clase muerta* apunta que la Mujer de la Limpieza “toma la palabra” cuando comienza a limpiar la clase y describe minuciosamente las actividades que lleva a cabo, como si se tratara de un parlamento⁸⁸⁶.

En *Wielopole, Wielopole* los tíos Olek y Karol, imposibilitados respectivamente de abrir la puerta o sentarse en una silla, repetían sin resultado los movimientos necesarios para completar la acción, así como el Yo-muriendo de *¡Que revienten los artistas!* lograba apenas, después de varios fracasos, poner en marcha el Velocípedo que usara cuando tenía seis años.

⁸⁸⁴ Página impresa de la “partitura”: el Viejito del W.C y las matemáticas. *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 58. Ver Anexo.

⁸⁸⁵ KANTOR: Op. cit., p. 61.

⁸⁸⁶ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 88.

En ambos casos, se trataba de situaciones sin resolución, repetidas al infinito o interrumpidas: “ Alguien sale, pero sin resultado./ Es decir, saldrá a continuación/ pero no habrá salido nunca definitivamente”⁸⁸⁷.

Su propósito, como se ha consignado antes, consistía en que las significaciones fueran semantizadas por la realidad de las acciones escénicas, para lo que recurría a una manipulación que separaba la ficción dramática de su “realidad literal” (el significante) para que dicha ficción no fuera representada como otra ficción sino desvelada y presentada mediante la “OTRA REALIDAD, DISTINTA, EXTRAÑA”⁸⁸⁸ de la acción espectacular.

Esta maniobra convertía el texto dramático ficticio en una “realidad literal”, la del significante; en un espacio de asociaciones que, como el inconsciente, estaría regido por la autonomía que lo caracteriza⁸⁸⁹. La “Lección Prometeo” constituye la puesta en escena del principio de sustitución de la ficción dramática del texto por la “realidad literal”.

Se plantea, según su título lo indica, como una clase en torno al personaje mitológico, en la cual el profesor anuncia el tema a la clase: “Prometeo”, que derivará luego en “La nariz de Cleopatra”, algo más adelante en “El ombligo del mundo”, para llegar, finalmente, a “El talón de Aquiles”.

Cada una de las subsecuencias se reduce a la repetición del núcleo del sintagma nominal – “hígado”, “nariz”, ombligo”- y a una inversión sintagmática, una estratagema para encubrir la incapacidad del alumno preguntado de decir algo más sobre el motivo “El hígado de Prometeo” parafraseándolo como “de Prometeo el hígado”.

Hasta aquí, el discurso mitológico ha quedado reducido a sintagmas nominales y palabras sueltas sin más contenido que el enunciado por ellos mismos, pero aún no se ha alcanzado por completo la “realidad literal” en tanto las primeras guardan alguna relación semántica con los sintagmas nominales a los que pertenecen. En cambio, en la

⁸⁸⁷ KANTOR: Op. cit., p. 84

⁸⁸⁸ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 69.

⁸⁸⁹ “Al igual que en la lingüística, el significante, en el sentido psicoanalítico, está separado del referente, pero es también definible fuera de toda articulación, al menos en un primer momento, con el significado. El juego con los fonemas, que tiene un valor absolutamente esencial en los niños, muestra la importancia que tiene el lenguaje para el ser humano más allá de toda intención de significar”. CHEMAMA y VANDERMEERSH: *Diccionario de psicoanálisis*, pp. 623-624.

secuencia de “el talón de Aquiles” se producirá un avance hacia la “realidad literal” en la letanía de preguntas: “el talón de Aquiles,/¿y la costilla de Adán?/ ¿¿y la oreja??/¿¿¿y el dedo???”/ ¿¿¿y el ojo???”/ la nariz, la nariz/ ¡¡los cabellos!!/ ¡¡¡los cabellos!!!/ ¡el TALÓN!⁸⁹⁰

En este conjunto de sintagmas nominales se produce la fuga semántica en el pasaje de un tema a otro, asociados solamente por los significantes que nombran a una parte del cuerpo. Liberados del significado de sus sintagmas, son el origen de una cadena de asociaciones que ya no guarda ninguna relación semántica con los temas iniciales enunciados por los sintagmas nominales. Cuando reaparece en la cadena el significante “talón”, lo hace fuera del núcleo sintagmático, desemantizado y unido a la cadena de significantes autónomos, disociado de todas las connotaciones discursivas sobre Aquiles (pero aún subsiste “la costilla de Adán” fuera de la cadena, que parece haber servido sólo para poner en movimiento la máquina de desemantizar).

La lección continúa en esa dirección para culminar con las distintas funciones gramaticales de un solo significante: “Del dedo/ Siquiera un dedo./ Bajo el dedo./ Al dedo./ Sobre los dedos./ Entre los dedos”.

Alcanzado su punto culminante con la reducción de la cadena de asociaciones a un solo elemento, “dedo”, la lección finaliza con el recitado a coro de la clase, cuyo texto ha pasado de declinación canónica a casi onomatopeyas sin sentido: “El dedo del dedo/ con dedo /del dedo”, repitiéndose esta unidad que deriva en el lamento *séder*⁸⁹¹, “Ahi na ninna”⁸⁹², el cual bajo la apariencia de palabra, es puro significante.

Llegados a este punto “cero”, es posible recuperar alguna clase comunicación, pero ahora fundada en la “realidad literal” del significante. En la secuencia titulada “Garabatos fonéticos” los niños, en oposición a las reglas de la gramática, tratan de inventar un idioma incomprensible para los adultos -que Kantor compara a los “dibujos primitivos”⁸⁹³-, expresado en fonemas y degradado al nivel de “garabatos”

⁸⁹⁰ KANTOR: Op. cit., pp. 119-120.

⁸⁹¹ Escuela hebrea donde los niños de sexo masculino estudiaban la Torah, la Mishná y otros libros sagrados.

⁸⁹² Página de la “partitura” original. *Ahi na nina*. KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 127. Ver Anexo.

⁸⁹³ KANTOR: Op. cit., p. 76.

Los alumnos ocupan sus pupitres, divididos por un pasillo central a modo de un doble coro que recitará alternativa y conjuntamente unas estrofas onomatopéyicas⁸⁹⁴ y rítmicas -cada grupo las propias- en una suerte de *divertimento* el cual aumenta hasta la euforia, expresada por un incremento de la intensidad rítmica hasta languidecer. El sonido de las voces se diluye en el gesto, dando comienzo a un concurso de muecas.

Estas secuencias constituyen un paradigma de la concepción kantoriana de escritura escénica espectacular en las cuales prescinde del texto literario -en estas “lecciones” aún no han aparecido los personajes del drama de Witkiewicz- pero no de los recursos retóricos de la lengua ni de los principios constructivos en tanto fueran ajenos a la discursividad. El lenguaje escénico en su conjunto se abre, así, a la significación y elude el significado.

No están ausentes las connotaciones culturales ni las emociones vitales, pero unas aparecen degradadas a clisés y las otras no se expresan mediante la ilustración de los sentimientos sino como estados emocionales materializados a través de acciones físicas, de ritmos, del volumen y los tonos de voz sin relación con las palabras que se pronuncian, cuando estas existen ya reprogramadas según la “realidad literal”.

2.5.2.2. El texto de autor como “*objet prêt*”

La organización de *La clase muerta* se compone de treinta y seis secuencias⁸⁹⁵ de las cuales las ocho primeras, “La Gran Limpieza o prueba circense de la muerte” (12), la

⁸⁹⁴“Rzyszczy”, “wistrrrr brzyrk” con sus variaciones y abreviación; y otras de ese tenor en una “horrible aglomeración de consonantes que solo las lenguas eslavas son capaces de producir”. KANTOR: *Íbid.*, p. 77. Ver Anexo.

⁸⁹⁵ 1. Lección de Salomón, 2. Lección nocturna, 3. La lección nocturna continúa, 4. Lección de Gramática, 5. Garabatos fonéticos, 6. Lecciones bélicas: insultos, 7. El diario de 1914, 8. El himno austriaco, 9. +Escena de familia, 10. +Escena familiar, 11. +Entrada de la Mujer de la Limpieza/Muerte. 12. Gran limpieza o Prueba circense de la muerte, 13. Lección Prometeo, 14. +Suceso visible, 15. +Las intrincadas explicaciones del funcionario secreto del Departamento, 16. La excursión primaveral, 17. +Conmemoración, 18. +Orgía simultánea, 19. +Diálogo erótico, 20. +Robinsoniana colonial, 21. +Daguerrotipo histórico, 22. +Apariencia de diálogo, 23. +Lavado de cadáveres, 24. +El loco gesto de la Mujer de la Cuna Mecánica, 25. +El escandaloso comportamiento del Viejito del W.C., 26. +El atónito Viejito de la Bicicleta parte despidiéndose de todos, 27. +Todavía Green, una desagradable adulación, 28. +El Viejito Sordo lee una funesta noticia, 29. +El infinito, o sea lavado de las orejas, 30. +La inmotivada carrera del Viejito Sordo. 31. +Dos cadáveres desnudos víctimas del Viejito del W.C. le provocan una crisis apoplética. 32. El Viejito del W.C. cae muerto entre sus compañeros difuntos, 33. +Cortejo fúnebre del Soldado de la Primera Guerra Mundial. 34. Dudas de la Mujer de la Cuna Mecánica, 35. Los escolares juegan a cartas con las esquelas, 36. La Mujer de la Limpieza/Muerte continúa en su nuevo impúdico

“Lección Prometeo” (13), “Excursión primaveral” (16), “El Viejito del W.C. cae muerto entre sus compañeros” (32), “Dudas de la Mujer de la Cuna Mecánica” (34, y las dos últimas, no incluyen el texto dramático. Kantor controla en las notas de dirección las correspondencias entre los actos de la trama y el texto espectacular: el primer acto del drama finaliza en “La excursión primaveral”, el segundo en “Robinsoniana colonial” y el tercero en “Apariencia de diálogo”.

La estrategia de enmarcar e introducir la trama y los personajes de Witkiewicz *in medias res*, deja clara su intención de subrayar la prevalencia de la realidad del aula escolástica sobre la ficción del drama cuando ambos espacios se superponen en el espectáculo. La realidad de los personajes de *La clase muerta* quedaba reforzada por su permanencia, en oposición a la discontinuidad de las entradas y salidas de los personajes literarios.

Por lo que concierne a la articulación de la ficción con la realidad, Kantor se proponía crear la “sensación” de que los viejitos del aula escolástica, quienes literalmente cargaban con su propia historia y su propio pasado a las espaldas en forma de maniquí, estaban “programados” por la trama de la pieza de Witkiewicz, incrustada por azar a sus vidas como un “agregado”⁸⁹⁶ extraño.

El artista era consciente de que esa “especie de trasplante” debía hacerse con cuidado y precisión a fin de no caer en “un exceso de pedantería y literariedad” y con ello destruir la carga humorística de las burlas, la mistificación y el relativismo que sostienen las acciones de los alumnos del aula escolástica⁸⁹⁷.

Por ello, los ensayos se convirtieron en el terreno de lucha de la realidad (de “bajo rango”) espectacular y la ficción (“de la estructura estilística”) del drama, sin que se pudiera prever “la victoria de ninguna de las partes”⁸⁹⁸. En dicho estado oscilatorio cifraba la autonomía de la realidad espectacular respecto del texto escrito, que a su vez la conservaba al no ser objeto de representación en la escena.

En uno de los ensayos Kantor había proyectado poner en juego el cruce -nunca la fusión- de dos personajes, Neopolasio Cervelli, el protagonista del drama, con el Viejito

papel. (Las secuencias señaladas con + incluyen el texto literario). KANTOR: *La clase muerta di Tadeusz Kantor*.

⁸⁹⁶ KANTOR: *La clase muerta di Tadeusz Kantor*, p. 94.

⁸⁹⁷ KANTOR: Op. cit., p. 94.

⁸⁹⁸ KANTOR: *Íbid.*, p. 96.

del W.C. de *La clase muerta*. Dicho encuentro, quizás no tan fortuito, era el de un genio de las matemáticas, miembro de la elite científica y un viejo hebreo traficante, cuyo contacto con esa ciencia se limitaba a calcular sus ganancias encerrado en el retrete, lugar que ostenta, sin lugar a dudas, su calidad de “realidad de rango más bajo”.

Kantor observaba en sus notas de dirección que “sus características son tan disímiles y tan irreconciliables sus profesiones, que de tal cruce podría salir un individuo interesante”⁸⁹⁹.

La primera secuencia donde ocurre el “trasplante” de un personaje en otro es la “Escena Familiar”⁹⁰⁰. La situación contextual es denigrante: los compañeros de aula del Viejito del W.C. lo habían encerrado por la fuerza en el retrete en cuyo espacio abyecto se producía la invasión del personaje dramático en el espectacular, preludiado por una especie de ataque epiléptico en que “en el hombre vivo entra el espíritu de un EXTRAÑO y comienza a hablar a través de él”⁹⁰¹, como si fuera su “íncubo”⁹⁰².

A pesar de la colisión, la realidad del aula escolástica se mantiene separada del espacio ficticio del drama que pertenece al “territorio del sueño y la alucinación”. Por ello, cuando los personajes literarios abandonan a los del espectáculo, la vida de la clase recobra lo que le es propio hasta que ellos vuelven a deslizarse dentro de los viejitos-alumnos, constreñidos a actuar “como si” fueran los personajes del drama y diciendo sus palabras a pesar de sentir las ajenas. Este entrar y salir agujerea la trama que con continuas elipsis es “vaciada y banalizada” por tales interrupciones inmotivadas⁹⁰³. Kantor señalaba que toda esa “mistificación”, ese hacer “como si de verdad se recitara un drama” tendía a una finalidad extratextual: hacer percibir el “GRAN VACÍO” de la muerte⁹⁰⁴, la irrepresentable.

En la “Escena familiar”, el momento de articulación de ambos textos sucede cuando el Viejito del W.C./Neoplasio Cervelli hace suyos fragmentos de un discurso científico que no entiende y, “como si”, a pesar de todo, debiera guardarlos en la memoria, los monta sin pies ni cabeza, declamándolos en un estilo artificioso: “...golpeo a todo

⁸⁹⁹ KANTOR: *Íbid.*, p. 97.

⁹⁰⁰ KANTOR: *Íbid.*, p. 94

⁹⁰¹ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor* p. 100.

⁹⁰² KANTOR: *Op.cit.*, p. 181.

⁹⁰³ KANTOR: *Íbid.*, p. 182.

⁹⁰⁴ KANTOR: *Íbid.*, p. 19.

vapor.../ el bar proviene del bario.../ ¡maldita cultura!/ ¿... quién me obliga a posar?/ Lo único que quiero es vomitar.../“⁹⁰⁵ .

La terminología científica del discurso de Neoplasio Cervelli se degrada en las estructuras lingüísticas del Viejito del W.C. y este procedimiento será el modelo de juntura entre las acciones reales y el texto literario en las secuencias siguientes en que los Viejitos-alumnos serán poseídos por los parlamentos del drama. Al seguir comportándose según la realidad del aula escolástico y los caracteres de cada uno, con indiferencia al texto literario, este queda enrarecido por la descomposición y la entonación afectada y engañosa.

La autonomía del personaje espectacular (real) y el dramático (de ficción), quedaba asegurada por el método de la “apariencia de diálogo”, forma de recitado que, al disociar el texto de la acción, constituye una “trampa”, un “engaño”, cuya finalidad era poner en evidencia que las acciones de la clase -como el abuso contra la Mujer de la cuna mecánica- eran reales y concretas, en tanto el texto dramático era el espacio de la ficción.

Kantor ejemplifica con una escena entre Neoplasio y Sfrenatella, los personajes dramáticos, el alcance de este método, señalando que sólo conservara la “t e m p e r a t u r a de esa escena conyugal, en la cual la comicidad creciente de las acciones cancelará el “pathos que se autoalimenta en estas situaciones”. También se propone eliminar la narratividad, degradando su “semántica” a un nivel “casi abstracto”, para no conducirla a una conclusión y, en cambio “manteniendo toda la ‘pulposidad’ del discurso” propio de una “cháchara de comadres de pueblo”⁹⁰⁶.

La escena se desarrolla en casa de Neoplasio, como si la serie de peripecias por las que acababan de pasar los personajes nunca hubiera sucedido. Sfrenatella/ Mujer de la cuna mecánica había dado a luz a Isidoro, quien había aparecido embarazada en los dos actos anteriores. Súbitamente se produce una pelea conyugal entre ambos en el cual le anuncia su deseo irrevocable de divorciarse de ella. Pero las palabras que esta le dirige “de rodillas” no tienen relación con el dramático momento que están protagonizando, sino una serie de frases hechas vacías de sentido:

⁹⁰⁵ KANTOR: *Íbid.*, p. 101.

⁹⁰⁶ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 187.

“Alguien podría decir,/ que esto no parece,/ pero es mejor no hablar demasiado,/ por si acaso,/ pero no hay ninguna certeza,/ pues al fin de cuentas,/ no hay nada que ocultar,/ aunque si alguien pudiera suponer.../ pero mejor primero,/ porque no se sabe nunca, si se descubriera,/ nadie entiende/ y solo después.../ una vez declarado,/ incluso si no se muy bien cómo/ y no ya no queda ningún remedio”⁹⁰⁷

Según el principio de inadecuación que regía la correspondencia entre los personajes del espectáculo y los del drama, la recitación ponía de manifiesto la incompatibilidad del tono respecto del contenido: “una entonación llena de significado y firmeza/ que se despliega en un v a c í o total”, sustentada sólo en el significante el cual adoptaba todos los registros emocionales, “acusación, lamentaciones,/ justificación, amenaza, impropio,/ demanda, intransigencia...”⁹⁰⁸.

En el conjunto del espectáculo y a pesar de que los diálogos no quedaban siempre fragmentados hasta la inconexión, como en el momento de confluencia con el drama, su inteligibilidad quedaba interferida por los numerosos eventos simultáneos que se sucedían y no guardaban, necesariamente, alguna relación con el drama de cuya evolución se daba cuenta en la recensión efectuada por Kantor al principio de la “partitura”.

En la secuencia titulada “Las intrincadas explicaciones del funcionario secreto del Departamento” la intrusión del aludido personaje interrumpe la discusión familiar que tiene lugar entre Neoplasio Cervelli, su esposa Sfrenatella y la hija de esta, Izia.

La aparición de este Desconocido (para el público) proyecta una sombra en el ambiente familiar, porque se intuye que los personajes lo conocen bien, lo que se justifica más tarde con las “enigmáticas declaraciones”, según las cuales las autoridades científicas consideraban a Neoplasio “un peligroso subversivo que buscaba destruir la ciencia”.

El intruso les muestra un documento como prueba de sus acusaciones y se presenta para detenerlo: “*Soy el profesor Green, / del (...) Mathematical Center and General Office. Green, Alfred Green*” y agrega: “*Un segundo más, y será demasiado tarde*”.

⁹⁰⁷ KANTOR: Op. cit., p. 189.

⁹⁰⁸ KANTOR: Íbid., p. 188.

Los “gorilas” que lo acompañan, arrastran a Izia por el suelo y reducen a Neoplasio atándolo con una cuerda para llevárselo⁹⁰⁹.

En el espectáculo, el resto de los personajes de la clase permanece en una total inmovilidad, ajena a las convulsiones del drama, en una especie de vacío interrumpido por la súbita agitación del Viejito del Sosías - señal de que el personaje dramático se ha deslizado en él-, quien alza la mano con el gesto típico de quien pide permiso para ir al retrete, mientras las palabras de Green en el drama: “*Un segundo más y será demasiado tarde*”, quedan resemantizadas por la entonación perentoria con que son dichas, adecuada a la situación escénica y no a la dramática.

Así, la detención de Neoplasio por los “gorilas” del Profesor Green/ Soldado de la Primera Guerra Mundial ve rebajado su “pathos” por la acción simultánea del Viejito del W.C. y el Sosías quienes, en el retrete -una caja de tres caras, sin techo, que no oculta completamente a la persona que la ocupa- confunden sus esfuerzos con los que realizan los “gorilas” en su ataque a Izia y Neoplasio, transformando la escena dramática en una cómica y escatológica protagonizada por los pujos y gemidos del Viejito y el Sosía dentro del retrete.

Además, recordemos que el Viejito del W.C. es el Profesor Green del drama de Witkiewicz y el discurso acusatorio que dirige a Neoplasio, propio de un alto funcionario, está dicho desde dentro del retrete, de pie sobre la tabla, apoyado en el borde superior de la puerta, como si estuviera en una tribuna. También él pronuncia un discurso balbuceado, vacío, con la demagogia propia de la “HORRENDA MASCARADA DEL PODER”⁹¹⁰:

Usted, Señora debe, debe/ usted debe/ usted debe escoger, todo el universo,/ debe usted,/ el no puede, el puede,/ el puede, el, el, el/ el no puede cambiar/ la matemática vigente,/ usted Señora debe, debe el, el puede, yo lo sé/ yo no sé/ yo no puedo, el puede, el no puede...⁹¹¹

⁹⁰⁹ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 129-130. Las cursivas del texto de Witkiewicz están en el original.

⁹¹⁰ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 132.

⁹¹¹ KANTOR: *Op.cit.*, p. 132.

Hacia el final del espectáculo, tiene lugar un supuesto “final feliz” de la enredada trama familiar, cuando el profesor Alfred Green, abandonado por Izia, solicita en matrimonio a la también despreciada (y ahora muy reciente viuda) Sfrenatella.

El Soldado de la Primera Guerra Mundial/Green asume la tarea de dar fin a la fábula atendiendo a su deber militar de asumir graves responsabilidades y sacrificarse por la patria. Así, sale apresuradamente a echarse a los pies de La Mujer de la cuna mecánica/Sfrenatella y, enarbolando un crespón negro que había en la clase a modo de bandera, cae como fulminado a sus pies en una posición copiada de una fotografía de las trincheras de Verdún y según los cánones trasnochados del cine mudo. Dichas acciones escénicas y el texto del drama serán repetidos continuamente por los personajes dobles de un modo cada vez “más vacío y carente de significado”:

SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL/GREEN: “¿Quisiera, Señora, convertirse/ en la quinta marquesa de Nevermore?”

MUJER DE LA CUNA MECÁNICA/ SFRENATELLA: “Pero, Señor Alfredo, ¿es demasiado pronto!/ (o al menos, no con tanta prisa)”⁹¹².

Simultáneamente, los alumnos juegan a cartas con las esquelas mortuorias y al tiempo recitan dos letanías, una sin sentido y la otra, de carácter sexual. El ruido de las bolas de madera entrechocándose dentro de la Cuna Mecánica aumenta de manera insoportable, acorde con el volumen creciente del *Vals François*. La escena se ha convertido en un *pandemonium* de acciones y palabras incongruentes de un fúnebre contenido emocional atemperado sólo por las acciones grotescas del pedido de mano.

Hasta el momento en que hace su aparición el primer trasplante de personajes, Neopreno Cervelli en el Viejito del W.C., las acciones en la clase se venían desarrollando sin incursiones ajenas a la realidad escolar, en la cual los alumnos eran presas de las emociones propias de los niños: temor, alegría, complicidad, excitación, crueldad.

Los maniqués-niños eran objetos reales y reconocidos como propios por los alumnos-viejitos. Los personajes de *Neoplasio Cervelli*, por el contrario, los mantenían en el límite de la identidad, oscilando como ellos en el límite de la vida y la muerte.

Esta situación, continuamente enrarecida, abría paso al “elemento onírico”⁹¹³ buscado por Kantor y que ampliaba la condición de la realidad. Además, con los personajes de

⁹¹² KANTOR: Íbid.: p. 207.

Witkiewicz se infiltraban a la escena del “aula escolástica” un conjunto más complejo de emociones de la edad adulta: el amor, la pasión, el sexo, la ambición, la envidia, la conciencia de la inferioridad social o la superioridad intelectual, traducidos en esa primera escena de confluencia -“Escena familiar”-, a través de los juegos crueles de los alumnos y el diálogo erótico de Neoplasio y su esposa Sfrenatella.

Las secuencias del espectáculo dramático nunca llegan a una conclusión y, a diferencia de las escenas originales del drama, caen en el vacío cuando se inicia la siguiente.

Por muy alto que fuera su clima emocional, su confusión, su escándalo, cada escena comienza “como si nada hubiera pasado”.

Esta expresión, clave para el artista, como “óptimo sistema para reducir la ILUSIÓN”⁹¹⁴, consistía en una vuelta al “punto cero” a modo conclusión que se operaba, no por la resolución del conflicto sino mediante la “limpieza” del escenario.

En la secuencia “La Fregona/ Muerte. Gran prueba circense de la muerte”, el personaje recorre los pupitres enarbolando la fregona como si fuera una guadaña y reproduciendo los movimientos de segar.

Provoca el pánico de los Viejitos-alumnos quienes caen sobre los bancos o levantan los brazos como marionetas y ruedan por tierra cubriendo el suelo con sus cuerpos, salvo el Viejito podófilo⁹¹⁵, que permanece en su rincón. La Fregona / Muerte se los lleva de la escena sin dejar de segar y el Viejito podófilo/Mauricio, una vez seguro de que ha desaparecido se atreve a recitar un parlamento de su personaje en el drama de Witkiewicz sin relación con la dramática escena de la “limpieza”:

...Porque el abuelo escribe poesías solo para/ el equilibrio del espíritu, de modo que las cifras/ le penetran en al alma a través de todos los poros./ Izia es una poetis de verdad./ Izia, declama⁹¹⁶.

Las emociones desatadas en cada secuencia no tienen como límite la resolución del conflicto sino la muerte : “quizás no logre sobrevivir a esta felicidad”⁹¹⁷, exclama

⁹¹⁴ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 113.

⁹¹⁵ Es preciso advertir que en la versión francesa (BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 56.) “Viejito Podófilo” está traducido como “Le vieux pédophile” en el programa de mano, que no guarda relación con el carácter del personaje el cual se aproxima más a las representaciones gráficas de la podofilia de Bruno Schulz a las que ya nos hemos referido.

⁹¹⁶ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 107.

⁹¹⁷ KANTOR: Op. cit., p. 106.

Sfrenatella/ Mujer de la cuna mecánica, ligada a la Máquina de parir, para quien el colmo del placer (y el peligro) era el parto, el “punto cero” de la vida y de la muerte, a diferencia del personaje en quien se introduce.

Kantor hace un vacío en el tiempo histórico (el tiempo cronológico de la fábula) en tanto es ilusorio y ficticio y deja entrar por los agujeros de la trama el tiempo de la eternidad, de la realidad de la escena, donde todo es un eterno recomenzar.

Por ello, la “Lección Prometeo” que le sigue encuentra a los alumnos sentados nuevamente en sus pupitres, expectantes, “como si nada hubiera pasado” después de la atroz secuencia de la “gran limpieza” de la Muerte.

Las irrupciones abruptas de la Fregona/ Muerte desactivan la ilusión que podía haberse apoderado de las secuencias de alto clima emocional. Podría decirse, además que la intermitencia de sus apariciones reconducen constantemente las secuencias del espectáculo al “punto cero”, que cada una de ellas carecerá conclusión y el curso del drama será retomado en otra secuencia de la fábula, al otro lado de la “laguna” de la memoria y sin explicación, porque el cruce de la laguna Estigia borra la memoria.

Kantor acudía a los elementos significantes: el “vacío”, la banalidad, la nulidad y a los valores bajos⁹¹⁸ para producir los climas emocionales de sus espectáculos, que en las obras dramáticas hallan su justificación en los diálogos y la fábula. Mantenía que cifrar la emoción en ella “sería el método más simple para destruir la esfera tan importante de la SENSACIÓN”⁹¹⁹, que era su territorio de trabajo, afincado en la realidad.

En contradicción con estas palabras, redactó un extracto de la misma para uso del público⁹²⁰, en el cual describía las características de los personajes y las escenas de que se componía cada uno de los tres actos de la pieza de Witkiewicz. A pesar de respetar la continuidad de las que registra no las utilizó todas y de las escogidas, solo integró en su espectáculo fragmentos de variada extensión⁹²¹.

⁹¹⁸ KANTOR: *La classe morta di Tadeusz Kantor*, p. 15.

⁹¹⁹ KANTOR: Op.cit., p. 14.

⁹²⁰ *Trama (riassunto) dell'opera di Stanislaw Ignacy Witkiewicz "Neopolasio Cervelli".*(Trama (asunto) de la obra de Stanislaw Ignacy Witkiewicz Neopolasio Cervelli). KANTOR: *Íbid.*, pp. 7-11.

⁹²¹ Del primer acto, utiliza las marcadas 6), 7) y 9) de las diez que contiene; del segundo, la introducción a la situación y las secuencias 3), 4) y 6) de seis escenas originales; y del tercero, 1), 2), 3), 4), 5), 12), 14) y 15) de diecisiete escenas.

Si en la lectura las “intenciones” del autor son irrelevantes, resulta difícil no especular acerca de las razones de esta contradicción.

Para quienes conocieran la pieza literaria, quizás cumpliera la función de subrayar el trabajo dramático realizado a partir de ella y hasta qué punto *La clase muerta* debía ser considerada “de” Kantor “con” Witkiewicz y no al revés.

En caso de desconocerla, el acceso a la fábula podría facilitar al público un distanciamiento más claro entre ella y la acción espectacular, a la vez que, desde otra perspectiva, abonaba los fundamentos de su trabajo.

El deslizamiento del mundo de la imaginación literaria de Witkiewicz en el de la realidad (artística) de *La clase muerta* constituye la escenificación de un modo de lectura textual que nunca abandona el cauce de la creación ni la actitud crítica frente a lo que admira y respeta, sostenida en una poética de la realidad y en el convencimiento de que “la imitación de la cosa nunca será la cosa”⁹²².

Por ello, las esferas de la imaginación y de la realidad debían permanecer ostensiblemente separadas, condición necesaria para su mutuo choque o injerto, pero nunca para ser la representación, simbolización o estetización de la otra.

De este principio poético nace su acercamiento al texto dramático al que dota de un doble monstruoso en la acción espectacular despojado, previamente, del aparato propio de la representación.

⁹²² AMEY, Claude: T. Kantor: *Theatrum litteralis*. 2002. L'Harmattan, Paris, p. 42.

Capítulo 3

Objetos antropomorfos, entre el objeto y lo humano

En esta última etapa del recorrido de los objetos kantorianos, se habrá de abordar una figura ambigua y problemática en su poética como es la humana. Siempre situada en alguna frontera que afecta y expresa su identidad: de la vida con la muerte, de la vida con la escena, de sí mismo con el otro.

Se la ha incluido en la taxonomía objetual porque en la práctica teatral de Kantor, si bien no se confunde con un objeto, forma parte del mismo conjunto de signos teatrales que configuran sus espectáculos, en los cuales la especie privilegiada entre las especies vivas contribuye del modo que le es particular -con su cuerpo, con su sensibilidad, con su mente- a la creación de los espectáculos, pero sin que el lenguaje articulado le otorgue la preeminencia escénica respecto del resto de los signos. Por el contrario, en varios de ellos los actores y los objetos eran signos en tensión y en lucha por el espacio escénico.

En el *happening Embadurnamiento erótico* (1967) los cuerpos de los actores -en realidad, “una buena decena” de jóvenes actrices desnudas, que yacían en posición horizontal- quedaban encerrados en un recinto circular de ocho metros de diámetro, cuyo suelo estaba cubierto por una pasta compuesta por salsa de tomate, aceite, almidón disuelto en pegamento y arena suficiente como para darle consistencia firme. Los cuerpos debían realizar los “movimientos previstos” manteniendo su posición horizontal:

...mescolanzas... acurrucamientos...frotamientos... vueltas... la pasta pegajosa y grasienta se frota en plena euforia... con ritmo epiléptico... el todo debe dar la impresión de una materia no identificada en movimiento...⁹²³

Perdidos los contornos y las formas, disipado su estatuto reconociblemente humano, los actores habían quedado reducidos a formas embadurnadas establecían una distancia con el espectador que no provenía de una posición espacial privilegiada -el escenario elevado respecto de la sala-, ni de su individuación como personajes dramáticos, ni de su prestigio social como artistas. Por el contrario, se convertían en entes inclasificables y abyectos que causaban repugnancia física y hasta moral, en algunos casos. La diferencia y la contigüidad con los espectadores subrayaba una clase de emoción inquietante a causa de la condición ambigua de su categoría, entre la materia y lo biológico, a modo de *un objet prêt*.

⁹²³ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 169.

En su disputa con los objetos por el espacio vital en el espectáculo *En la pequeña finca* (1964) de Witkiewicz los actores permanecían en gran parte en el interior de la finca, salvo que la “finca”, literalmente pequeña, no era otra cosa que un armario donde apenas tenían lugar para moverse, mezclados con ropas colgadas de sus perchas y sacos de enfardar cereales -la pieza transcurría en una granja- que en una de las secuencias se rompían y los cubrían con las bolitas de poliestireno que “doblaban” a las semillas. Así, durante todo el espectáculo los actores actuaban entre y contra los objetos, tratados como uno de ellos, en una lucha en la que había pocas victorias y muchos armisticios.

No obstante, tanto lo objetual como la “realidad inmediata” propias de la etapa del *happening* (1965-1969) representaban fases en la práctica artística de Kantor, si bien nunca renunciará a sus conquistas sino que ampliará su campo confiriéndoles otras significaciones y yendo más allá de la “PRESENCIA material, física, del objeto y el TIEMPO PRESENTE”⁹²⁴.

El agotamiento del objeto se vio plasmado en el *Asalto*, donde el fragmento de silla que, supuestamente, se completaba en otros espacios inaccesibles, apelaba al pensamiento, la memoria y la temporalidad del espectador para su comprensión.

Este proceso de desmaterialización del objeto abarcará en adelante a todos los demás signos del espacio escénico, incluido el cuerpo del actor, abocado a la caducidad y a formar parte de la materia artística. Será en adelante la condición del actor, marcada por lo extraño y lo misterioso y enormemente distanciada de la mitificación de su figura, identificada en el teatro tradicional con el personaje del héroe y con la representación.

El escenario comenzó a poblarse de cuerpos artificiales y bio-objetos y el paso del cuerpo vivo del actor al cuerpo artificial, muerto, de la figura de cera y del maniquí -que a veces lo acompañaban y otras, en ciertas condiciones, lo doblaban-, constituyó una respuesta de Kantor a la posición formalista y abstracta de sus antecesores -Craig, Maeterlink, la Bauhaus, el Constructivismo- de la que nos ocuparemos algo más adelante.

Esta transición del actor hacia el cuerpo artificial había comenzado en la etapa del Teatro Cero (1963) con la “no representación” impuesta a sus actores fundada en la cercanía a su “propio estado personal/ y a su situación,/ cuando ignora la ilusión (el texto)” y consigue “paralizar”⁹²⁵ su realidad como narración. Continuaba con la

⁹²⁴ KANTOR: Op. cit., p. 243.

⁹²⁵ KANTOR: *El teatro de la muerte*, pp. 118-119.

“antiactividad” consistente en una actuación en la que los actores manifestaban su “desinterés” hacia el texto y los espectadores⁹²⁶.

La economía de gestos, la visibilidad por el “borrado” que caracterizan a esta etapa desembocará, en la última fase del artista, el Teatro de la Muerte (1974), en la cual el actor se verá inmerso en la “convicción” de Kantor de que “el concepto de VIDA no puede reintroducirse en el arte más que por la AUSENCIA DE VIDA”⁹²⁷, según el cual el modelo para el actor será en adelante el maniquí, “visiblemente marcado por el sello de LA MUERTE”⁹²⁸.

La metamorfosis del actor en cuerpo artificial podría leerse desde del conjunto de posibilidades que Michel Foucault estableció para la emergencia de un discurso sobre determinados objetos. Estos surgen a la superficie haciéndose visibles en el centro relacional que los conforman respondiendo a “procesos económicos y sociales”, a “sistemas de normas” y a “técnicas”. Para que broten es preciso establecer las conexiones que existen entre ellos, antes que una cronología⁹²⁹.

El que se ocupa de los objetos antropomorfos forma parte de los discursos de la ciencia y la tecnología, característicos de la cultura occidental, hasta el punto de que René Descartes, con *El tratado del hombre*, estableció el paradigma tecnológico del “hombre-máquina”, para referirse al cuerpo natural. La metáfora culminó su recorrido discursivo-tecnológico a principio del siglo XX, en los manifiestos del Futurismo y la declaración de Marinetti que convertía al automóvil y a la locomotora en nuevos arquetipos estéticos.

Además, entre los siglos XIX y XX la narrativa sobre autómatas, robots (y replicantes) se constituyó en un apartado nada desdeñable dentro del nuevo género de ficción científica, escrita y filmada, así como en el teatro la marioneta, como “yo ideal”⁹³⁰ del actor, intentaría desplazar el cuerpo del actor del centro de la escena.

⁹²⁶ KANTOR: Op. cit. pp. 121-122.

⁹²⁷ KANTOR: Íbid., pp. 243-244.

⁹²⁸ KANTOR: Íbid., p. 245.

⁹²⁹ FOUCAULT : *Arqueología del saber*, pp. 74/75.

⁹³⁰ *Ideal ich* : para Freud designa así al yo real, objeto de las primeras satisfacciones narcisistas, que el sujeto tratará de reencontrar y Lacan lo define como una elaboración del estadio del espejo a partir de la imagen del cuerpo propio que será el soporte de la identificación primaria del niño con su semejante y la fuente de las identificaciones secundarias en las que el “je” se objetiva en su relación con la cultura y el lenguaje por la mediación del otro. CHEMAMA / VANDEERMERSCH, *Diccionario del psicoanálisis*, p. 704.

En consecuencia, los cuerpos artificiales se constituirán en signos y síntomas de las narrativas del campo, tanto artístico como social, cuya comprensión parece exceder esos límites para apuntar a un exceso de lo real frente a dichas narrativas, en las cuales el maniquí mostraría lo que no se puede mostrar.

La aparición de estos modelos humanos ficcionales posteriores al homúnculo medieval, esta vez artificiales y en forma de efigies y autómatas, es una práctica relativa a la modernidad que podría ubicarse temporalmente a partir de la Revolución Industrial - si bien hubo ensayos a partir del Renacimiento-, momento en el cual se generarán las narrativas acerca del “sujeto cartesiano” y de su crisis.

Descartes había localizado al sujeto en el pensamiento; dos siglos después Freud lo desplazaría hacia el inconsciente y Lacan describiría su construcción en el espejo. El sujeto, ya no fundado en Dios sino atestiguado en la certeza, penderá de un “otro” exterior, que Lacan sitúa en el discurso. La imagen del sujeto en el espejo será como la mirada de Dürero en sus autorretratos, donde escenifica la extrañeza -y el descubrimiento- de ese “otro”, de ese “doble” que interroga desde la superficie del cuadro convertida en la superficie del espejo.

Así, en el horizonte en el cual nos situaremos aparece el motivo romántico del *Doppelgänger*, que convoca a muchas voces en los diversos campos del arte, además de hacerse presente de forma inequívoca e insistente en el teatro de Kantor.

El doble es la sombra, el alma que, según Otto Rank⁹³¹, proporcionaría a la humanidad primitiva una visión de su propio cuerpo y, a la vez, una primera concepción de ésta como un “huésped extranjero”. Al mismo tiempo que niega la muerte mediante la creencia en el alma, el *Doppelgänger* la convoca en el miedo a los difuntos y a las almas inmorales que habitaron sus cuerpos.

La visión contemporánea, evidentemente, no elude la angustia de la propia muerte pero deja en segundo plano la aspiración a la eternidad teológica y se atiene a la temporalidad finita como escenario de la vida física y psíquica.

En tal escenario, el *Doppelgänger* es “el que camina a mi lado”, según tradujera poéticamente Vicente Molina Foix y según tal paradigma, que elude el aspecto

⁹³¹ RANK, Otto: *Don Juan et le double*. 1972. Payot. París, p. 63

persecutorio -aunque no el siniestro-, Kantor se dirigirá a una de sus muchas hipóstasis, lo que significa, por una parte, la liberación del yo y una manera de convocar a la infancia. Pero sobre todo, en términos teatrales, la posibilidad del doble refuerza su lucha por liberar a la escena de la representación ya que el maniquí dobla a la muerte, que no se deja representar.

Estas consideraciones le permitirán al artista establecer una relación productiva entre los cuerpos artificiales, el doble y la muerte. Su ensayo *Manifiesto del Teatro de la Muerte* (1955) constituye la base teórica de esta alianza que en su práctica artística se traducirá en *La clase muerta*, en los tres espectáculos que le seguirán, y en el *cricotage* *¿Dónde están las nieves de antaño?*.

De esta serie, nos detendremos en una instalación, *La Máquina del Amor y de la Muerte* (1987)⁹³², que fue el aporte de Kantor a la Documenta de Kassel 8 y estaba basada en un *cricotage* anterior del mismo nombre producido por el Centro de Ricerche Teatrali in Milano y Antonio Pasqualino, director del Museo Internazionale delle Marionette (Palermo).

En la instalación a diferencia de los espectáculos teatrales y las fotografías, Kantor muestra a la muerte en su aspecto más conceptual. Allí concurren la marionetas de los Sirvientes de *Balladyna*, construidas con formas geométricas planas. Hay varios maniqués abstractos y un esqueleto de madera, sentados en sillas rodantes, al igual que la cabeza de un caballo montado en una estructura metálica. Solo un maniqué masculino de carácter realista marcaba la frontera (corporal) entre la vida y la muerte. La instalación presentaba esa procesión de muertos-vivos en un escenario “gobernado por un organizado desorden”, en cuyo centro dos puertas de metal -las puertas de la vida y de la muerte- se abrían para impeler o expeler los maniqués dentro y fuera del escenario, cuyos movimientos estaban subrayados por la música de Mario Cosentino⁹³³.

En la primera parte del *cricotage* Kantor expondrá los dos extremos de la vida en forma de bodas y funerales y la aparición de la Muerte tras la Novia, y finaliza con el Modelo Desconocido vestido con un frac negro; el maniqué del ser humano universal, yaciendo

⁹³² Machine of Love and Death (Máquina del Amor y de la Muerte). 1987. Instalación, en *Tadeusz Kantor*. migros muzeum für gegenwartskunst, pp. 150-151. Ver Anexo.

⁹³³ PLESNIAROWICZ, Krzysztof, en WITTS, Noel: *Tadeusz Kantor*. 2010. Routledge, London & Nwe York, p. 25.

entre dos velas bajo la mirada de Kantor que contemplaba así su propio funeral, como ya lo había hecho en la pintura⁹³⁴.

El crítico Hal Foster⁹³⁵ interpreta que los maniqués constituyen una forma de lidiar con el trauma de las dos guerras que marcaron la primera infancia y la juventud de Kantor, un “retorno de lo reprimido” y la importancia que la pulsión de muerte reviste en la constitución del sujeto. Si bien las interpretaciones de Foster revisten un dato de interés para la comprensión de la biografía artística de Kantor, esta investigación no partirá de ellas ni se dirigirá al análisis del inconsciente del artista sino a dar cuenta de los significantes de la muerte en el espacio de su creación.

Con ese fin, se retomará el ensayo *el Teatro de la Muerte*, fundamento teórico de la etapa correspondiente del Teatro de la Muerte, en el cual hace una revisión crítica de las teorías de Gordon Craig respecto del actor y el maniquí. Craig consideraba que el actor vivo debía desaparecer para salvar al teatro del naturalismo, la banalidad y el entretenimiento y ser sustituido por la Super-marioneta.

Desde su perspectiva del simbolismo formalista, al actor no se lo podría considerar un artista porque llevaba en sí el principio del caos que se oponía a la construcción y a la unidad de la obra de arte, cuya creación debía responder a un proyecto y fundarse en la fiabilidad de los materiales. El actor, por el contrario, era “la evidencia de que no podría ser empleado como “Materia” teatral, ya que estaba “a merced de sus emociones” y “poseído por ellas⁹³⁶”; a lo que se debía agregar las limitaciones físicas de su cuerpo y el control de la conciencia sobre sus acciones. Muchas voces del teatro de vanguardia compartían esa opinión, propuesta que había sido reclamada, un siglo antes, por Heinrich von Kleist aduciendo que tales restricciones impedían el acceso a la belleza y el encantamiento propios del arte teatral.

Kantor entendía que la opción entre ser una imitación de la vida o plegarse a la abstracción en que se debatían Craig, Appia y los primeros vanguardistas teatrales ya carecía de sentido debido a los nuevos marcos de expresión que el dadaísmo había introducido, con su concepción de la “realidad previa” y la inclusión del azar.

⁹³⁴ *Da questo quadro non uscirò più* (De este cuadro no saldré más). 1988. Pintura. KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 229. Ver Anexo 38. II.486.

⁹³⁵ *Tadeusz Kantor*. migros muzeum für gegenwartskunst, p. 80.

⁹³⁶ KANTOR: *Ensayo: El teatro de la muerte* en *El teatro de la muerte*, p. 243.

Más adelante, de la mano del *happening* y los *environements*, se había abierto el territorio de la “REALIDAD” cuya exploración -no su representación- era más apasionante que lo “MARAVILLOSO” del Surrealismo⁹³⁷.

Estas prácticas despojaban a la realidad del pragmatismo de la vida cotidiana, por lo cual la interferencia del hombre y su vida en la esfera del arte eran cuestiones tan irrelevantes como las pasadas batallas entre la figuración y la abstracción. Sin embargo, en cuanto los hallazgos revolucionarios del *happening* acabaron en convención se convirtieron en obstáculos a la creación al adquirir el estatuto de “vanguardia oficial de las masas”⁹³⁸.

Kantor concluía que, ante esa imposición ahora ya estilizada de la “vida” y a cuya literalidad no quería renunciar, se remitió a la “AUSENCIA DE VIDA” -en el sentido de Craig y los simbolistas- y a la creación del maniquí, esta vez no como el sustituto del actor sino como su doble y, como ya hemos dicho, como su modelo.

Antonin Artaud ya había propuesto la necesidad de un doble para el teatro occidental que permanecía anclado en la palabra, en tanto que “la escena era un lugar físico y concreto” que pedía ser ocupado para poder “hablar con su lenguaje concreto”⁹³⁹.

El lenguaje teatral debía ser material, hecho de gestos, como en las “pantomimas no pervertidas” que representen “ideas y actitudes del espíritu” de una manera “efectiva y concreta”. Entre estos signos “el hombre no es más que una forma como otra, a la cual, por el hecho de su doble naturaleza, podría aportar un prestigio singular”⁹⁴⁰. La de su capacidad de convertir en signos materiales los dones de la poesía, lo que no guardaba relación con lo que se entendía por “realización” exterior, propia de un “teatro de idiota, de loco, de invertido, de gramático, de comerciante, de anti-poeta y de positivista; es decir, de Occidental”⁹⁴¹, que había perdido ya todo sentido del ritual original.

La “escena primaria” del origen del teatro era otro de los motivos de defensa del actor que Kantor plantea en el *Manifiesto del Teatro de la Muerte*, guardando distancias con la posición de Craig. Recuerda que durante la Primera Guerra Mundial, cuando todo

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 243.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁹³⁹ ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*. 1964. Gallimard, p. 55.

⁹⁴⁰ ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*, p. 59.

⁹⁴¹ ARTAUD: *Op. cit.*, p. 61.

era destrucción, la decisión de los artistas en torno a Dadá siguió siendo la última posibilidad que les quedaba para intentar algo que fuera “inconcebible”, evocando aquella primera vez en que un “ACTOR” apareció ante un “AUDITORIO”.

Según Kantor, Craig interpretaba como “orgullo” o “deseo de atraer la atención sobre sí” lo que a su juicio fue el acto de valor “revolucionario” de “alguien que acababa de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural”. Desde su perspectiva de la condición del artista, ese “ACTOR” era “un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico, por haber osado quedarse solo con su suerte y su destino”⁹⁴², situación transpolable a la del propio Kantor y otros artistas en Polonia durante el régimen comunista:

FRENTE a los que se habían quedado de este lado, se ha levantado un HOMBRE, EXACTAMENTE igual a cada uno de ellos y sin embargo (en virtud de alguna “operación” misteriosa y admirable) infinitamente LEJANO, terriblemente EXTRAÑO, como habitado por la muerte, cortado en dos por una BARRERA que no por ser invisible resultaba menos aterradora e inconcebible, una barrera tal que su verdadero sentido y horror no pueden ser revelados más que por el sueño⁹⁴³.

La recuperación de la figura del actor en su teatro se hará en esas condiciones de extrañeza y lejanía, “como habitado por la muerte”. No se haría por los caminos de la vida presta a la representación mimética, sino mediante la “AUSENCIA DE VIDA”, concretada en la presencia del maniquí que, con el muerto, se constituiría en modelo para el actor, como ya se ha recordado anteriormente. Por otra parte, también los maniqués poseen, desde su origen el mismo carácter rebelde y herético del actor:

La existencia de criaturas creadas a imagen del hombre, de manera casi sacrílega y clandestina, fruto de procedimientos heréticos, lleva la marca de ese lado oscuro y sedicioso de la actividad humana, el sello del crimen y los estigmas de la muerte como fuente de conocimiento⁹⁴⁴.

A pesar de las coincidencias entre sus críticas y propuestas, Kantor siempre negó que conociera la obra de Artaud⁹⁴⁵ en la época de la guerra y el Teatro Clandestino, en que

⁹⁴² KANTOR: *Ensayo: El teatro de la muerte* en *El teatro de la muerte*, p. 248.

⁹⁴³ KANTOR: Op. cit., p. 248-249.

⁹⁴⁴ KANTOR: *Ensayo: El teatro de la muerte* en *El teatro de la muerte*, p. 246.

⁹⁴⁵ Stefan Zwefel hace un interesante recorrido por las circunstancias de Artaud y Kantor en el año 1947, en que este, de 23 años llega becado por primera vez a París. Artaud regresaba a la ciudad, luego de un internamiento, identificado con Van Gogh, “el suicidado de la sociedad” y escribió un ensayo homónimo por el que recibió un premio. En el teatro Vieux Colombier dictó una conferencia cuyos ecos son legendarios, escandalizando a la audiencia con una clase de gritos -que llevaba practicando hacía años- a los

el objeto (“pobre”) ocupó su atención, ya que *El teatro y su doble* se tradujo al polaco en la década de los sesenta, a la que Jerzy Grotowski denominó la “era Artaud”⁹⁴⁶ pues caracterizaba una tendencia en el teatro polaco fundado en la corporalidad.

Kantor estaba realizando *cricotages*, *happenings* y embalajes⁹⁴⁷ desde 1965 y 1966. En particular el embalaje, además de suponer una puesta en práctica extrema de esta visión, operaba sobre el cuerpo, ocultándolo bajo vendajes, doblándolo con fragmentos de sus miembros o exhibiéndolos de tal manera que el sujeto-personaje se veía desmontado y reducido a un significante inestable, como una mancha o una onomatopeya. La inestabilidad consistía en otra forma de degradación del sujeto, la que Bruno Schulz proponía como programa de la “demiurgia secundaria” que correspondía a la especie humana:

Sus papeles serán breves, lapidarios, sus caracteres no tendrán proyección de futuro. Nos comprometeremos a menudo a darles vida por un solo instante, para que realicen un solo gesto, pronuncien una sola palabra. (...). Por ejemplo, a los hombres solo les daremos un perfil de la cara, una mano, una pierna, solamente lo que su rol precisara. (...) Nuestra ambición se resumirá en un ambicioso lema: para cada gesto un actor, para cada palabra, para cada acto, un hombre⁹⁴⁸.

Sea como fuera, lo relevante es que la poética de Kantor, inevitablemente, debía coincidir en muchos aspectos con la de Artaud aunque llevada a la práctica escénica de

que Michel Leiris calificó como de vida y muerte en uno. Otro suceso artaudiano de ese año, en la línea de la lectura en el Vieux Colombier, fue el programa de radio “Para acabar con el juicio de Dios”, cuya emisión fue cortada.

Kantor no asistió a esa conferencia ni oyó la emisión. Hay que decir que en la época de juventud su dominio del francés era más bien elemental y estaba muy absorto en sus investigaciones en el Palais de la Découverte. En cambio visitó una exposición surrealista de la que salió hondamente impresionado, aunque imitara la que había tenido lugar antes de la guerra, en 1938, en la Galería Wildenstein. Algunos de los artistas participantes de entonces, como Giacometti, se negaron a concurrir a la *remake* por esa razón. También declinó su participación Artaud porque en esa época su salud física y mental era precaria - al año siguiente moriría de cáncer- y sus relaciones con Breton ya no eran las de otras épocas, anteriores a su expulsión del movimiento. En una ocasión, sentados en un taxi, lo vio como un “resucitado, un vampiro”. En cambio, sí participó Duchamp, quien diseñó la tapa del catálogo ante la sorpresa de muchos críticos -entre ellos, Bataille- y los artistas que habían censurado el proyecto.

Con su visita, Kantor había asistido, sin haberlo advertido, al funeral de un cadáver a costa de haberse perdido esa lectura, a la que ningún *happening* posterior se pudo acercar. *Tadeusz Kantor. migros muzeum für gegenwartskunst*, p.88.

⁹⁴⁶ La traducción al polaco se publicó en 1966 y Jerzy Blonski fue su traductor. SARACZYNSKA, Maja: *Du langage corporel au ‘corp-décors’, de la théorie d’Antonin Artaud à la pratique scénique de Tadeusz Kantor*, en *Les rythmes du corps dans l’espace spectaculaire et textuel 2: Arts ouverts*. 2011. Éditions Le Manuscrit. Paris, p. 212.

⁹⁴⁷ Stefan Zwerfel recuerda, no sin cierta malevolencia, que en el film documental alemán *Kantor ist da* (Kantor está aquí), de 1968, el artista polaco “continuó sacando del armario el Schmürz de Boris Vian”, durante su acción de arrojar por la ventana un muñeco embalado en tiras de papel. El personaje de Vian pertenece a la pieza *Los constructores de imperios* que, según el autor, pudo haber visto en París. *Tadeusz Kantor. migros muzeum für gegenwartskunst*, p. 89. Ver Anexo.

⁹⁴⁸ SCHULZ: *Tratado de maniquies o el segundo libro del Génesis* en *Obra completa*, p. 55.

un modo en que el poeta y dramaturgo francés nunca supo o pudo materializar⁹⁴⁹. Este se preguntaba si el teatro tendría “su propio lenguaje”, si fuera algo “absolutamente quimérico considerarlo un arte independiente y autónomo”⁹⁵⁰, pero Kantor elaboró el lenguaje de su teatro y lo hizo independiente y autónomo de lo que abominaban ambos: la representación, la “obra maestra” literaria, la psicología que “se empeña en reducir lo desconocido a lo conocido; es decir, a lo cotidiano y ordinario”⁹⁵¹, y propone al teatro como el “único lugar en el mundo y el último medio de conjunto que nos queda para llegar directamente al organismo”⁹⁵².

Cuando Artaud hablaba de un teatro que ejerciera sus poderes encantatorios sobre el “organismo”, se refería, en realidad, al cuerpo, porque lo contemplaba desde la oposición de lo vivo orgánico con los objetos inertes. En los seres vivos existiría una dualidad: un “cuerpo” natural regido culturalmente por un “organismo”, creado según el orden de Dios de una vez para siempre. Artaud abogaba por la liberación del cuerpo de sus órganos, por “rehacer su anatomía”, pues “cuando se le haga un cuerpo sin órganos,/ lo habrán librado de todos sus automatismos para devolverlo a su verdadera libertad”⁹⁵³.

La liberación del cuerpo de las fijaciones orgánicas en el teatro de Kantor se hará mediante los modelos de actor y con la experiencia de la muerte y el retorno de los personajes con su cuerpo al mundo de los vivos. Constituye una alternativa, en tanto muerto, inerte, objeto, al cuerpo fijado en el sujeto articulado en torno a la divinidad y a sus determinaciones culturales automatizadas.

⁹⁴⁹ Según Stefan Zwerfel, para muchas audiencias de los setenta, el teatro de Kantor era “el lugar donde vieron el original artaudiano del “teatro a.r.t.o.” por primera vez. *Tadeusz Kantor. migros muzeum für gegenwartskunst*, p. 80.

⁹⁵⁰ ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*, p. 106.

⁹⁵¹ ARTAUD: Op. cit., p. 119.

⁹⁵² ARTAUD: *Íbid*, p.p. 125-126.

⁹⁵³ ARTAUD, Antonin: *Pour en finir avec la jugement de dieu, suivi de Le théâtre de la cruauté*. 2003. Gallimard. Paris, pp. 60 y 61.

3.1. El cuerpo como signo de frontera

3.1.1. De la vida con la muerte

En el Festival de Avignon de 1985, Kantor presentó su nuevo espectáculo, *¡Que revienten los artistas!*, en el gimnasio del liceo Aubanel. La primera escena se abría en el depósito de cadáveres de un cementerio, una especie de “frontera”, de tierra de nadie entre la vida que los cadáveres allí depositados habían abandonado y la tumba que todavía no ocupaban, institucionalizando así su condición de muertos. Entretanto, habitaban la dimensión espectral de la memoria, como los niños-viejos de *La clase muerta* y su familia en *Wielopole, Wielopole*.

En una escena ulterior, el escenario quedaba invadido por una compañía de actores de “barraca de feria” y ambos espacios, el de la memoria y el de la “barraca de feria” comenzaban a acercarse e interpenetrarse, conformando ese lugar de nadie, ajeno a la realidad de la vida cotidiana y que hallaba una cierta definición en la condición de la muerte, donde Kantor había situado el espacio del arte a salvo de la representación.

Por ello, los personajes retornados actuaban según las formas rituales de la vida representados por las bodas, los funerales, las rutinas de la escuela, los desfiles militares, las fotos-recuerdo. Pero no las imitaban porque no recordaban los actos de la vida -ni su sentido-, que se escapaban por los huecos de su memoria. Por tal razón esos gestos fragmentarios, esos intentos de acciones cotidianas incompletas -más que acciones se trataría de tropismos relativos al ritmo de la secuencia-, no podían entenderse más que como “superficie”, sin relación con la noción estética y racional de “forma” ni con la de “ritual”, desde el punto de vista antropológico o religioso.

Todo ritual posee un propósito, una función terapéutica, pero en lo que Kantor entendía por ritual no había propósito ni intención pedagógica o curativa: “El arte no se hace para curar. Yo no soy un sanador (...) ¡Yo soy partidario del veneno!”⁹⁵⁴, declaraba taxativamente a fin de que no se asociaran sus intenciones con la catarsis aristotélica, cuyos efectos expurgatorios obedecían a la “piedad y el temor”⁹⁵⁵, cuando el artista

⁹⁵⁴ “Pasé toda mi vida embistiendo contra un muro (...) Estoy hecho de tal manera que debo tener un muro contra el que golpearme la cabeza”. KANTOR en SCARPETTA, Guy: *Kantor au présent. Une longue conversation*. 200. Actes Sud, p. 89.

⁹⁵⁵ ANÓNIMO: *Sobre lo sublime*/ ARISTÓTELES: *Poética*. 1977. erasmo textos bilingües. Bosch, Casa Editorial. Barcelona, p. 237.

deseaba despertar la emoción en los espectadores, no específicamente aquellas, ni que rindieran ningún tipo de utilidad que las trascendiera.

La muerte del cura en *Wielopole, Wielopole* carece de todo patetismo pero no de emoción; de emociones mutuamente contradictorias pues resulta de un grotesco siniestro el giro de su lecho mediante una primitiva manivela que asalta al espectador con la sorpresiva aparición de su maniquí muerto, oculto bajo el actor que lo mostraba moribundo, pero vivo, del otro lado. Incluso su crucifixión tiene algo del grotesco goyesco, de juego cruel -tiene lugar en la antecámara, que es el lugar de los juegos y la transgresión-, privada de todo el patetismo inherente a la tópica escena.

Kantor acudía a la condición de la muerte a fin de oponerla a la vida y construir, con la antinomia realidad/ ficción, una ecuación según la cual la segunda quedaba asociada a la vida, que es representable, y la primera a la muerte, que no se deja representar. El artista cifraba la superioridad de la muerte equiparándola a la “eternidad”, que es “absoluta y pura”, en tanto a la vida correspondía un género inferior, “infectada” con el germen de la caducidad y la mimesis. El teatro, el arte en su totalidad, eran eternos e inimitables como la muerte, cuya frontera con la vida equivalía, para él, al muro contra el cual el artista debía topar y que siempre tendría que empujar “más allá”⁹⁵⁶.

La tentación, sin embargo, no carecía de peligros pues traspasar la frontera, internarse en la condición de la muerte, era un acto que no garantizaba el camino de vuelta o, si lo hacía, el retornado no era el mismo que quien había partido.

Los personajes de Kantor lo consiguen, aunque quedan suspendidos en un espacio que no puede considerarse fantasmal, porque ellos lo ocupan con sus cuerpos. Tampoco sería equiparable al de la vida puesto que pertenece a una realidad “otra” y los lazos que mantienen con la realidad vital que abandonaron se limitan a fragmentos dotados de su propia dinámica y cuya “lógica” consiste en un conjunto de acciones inconexas que no apuntan a un proyecto o una finalidad; los que le son propios a la condición de la vida.

La escena de Kantor está poblada de retornados del “más allá”, personajes que han dejado su memoria y su conciencia de sí en el cruce inverso de la Estigia, de las que no restan más que jirones. Son cuerpos en los que aún late algo de vida, pero está desprendida de

⁹⁵⁵ KANTOR: “Partitura de La clase muerta” en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, pp. 12-13.

todo relato, del tiempo cronológico, de las razones para estar allí, de todo propósito útil el cual, si lo hubo, ya no recuerdan cual fue.

Con el recurso a la muerte, Kantor había accedido a una realidad “extraña, no construida, preexistente”⁹⁵⁷, cuya frontera el arte no había traspasado antes más que con la imaginación, la alegoría, el intelecto, el recurso a la simbolización o el sueño.

Había agotado ya, con el *happening*, la práctica de expresar la realidad “por la realidad misma” la cual, desfasada de su aspecto pragmático, había sido “rehabilitada”⁹⁵⁸ en el campo artístico y nuevamente convertida, por desgaste, en un gesto estético. No obstante, en su caso, el *happening* había continuado, de alguna manera, sus experiencias del informal en el teatro, al atomizar cualquier relato vital en fragmentos autónomos, separado el texto de la actuación escénica y donde el cuerpo humano producía solamente acciones repetitivas, carentes de discursividad. Con esas conquistas como prenda de su incursión en un territorio que ya le resultaba estéril para continuar creando, abordó el que se hallaba en los límites entre la vida y la indiferenciación, entre lo biológico y lo inerte, entre el cuerpo y el objeto.

Habíamos visto que en esta etapa el cuerpo del actor había estado en pugna y confundido con los objetos. En 1972 el Teatro Cricot 2 puso en escena *Las hermosas y los espantajos* que incluyó al propio cuerpo de los espectadores en esta operación degradante al hacerlos traspasar también una frontera hacia un espacio inapropiado.

El primer acto no tenía lugar en la sala sino en un lugar puramente utilitario y de paso: el guardarropas. A medida que iba llegando, el público era despojado de sus abrigos de modo perentorio por dos actores, los gemelos Janicki uno de los cuales, cumpliendo la función del encargado, los colgaba en los percheros que ocupaban casi todo el espacio útil.

Esta situación insólita desautomatizaba a los espectadores, que pasaban a ser un elemento de reateatralización más, privados de su lugar “natural” en la sala y de su posición contemplativa.

Si bien los actores no pretendían implicarlos en la acción escénica, como era fastidiosamente habitual en aquella época, los asistentes perdían, en parte, su identidad al haber sido despojados de uno de los dispositivos -la ropa- que contribuyen a dibujarla.

⁹⁵⁷ KANTOR: *La posibilidad de lo real en El teatro de la muerte*, p. 236.

⁹⁵⁸ KANTOR: Op. cit., p. 236.

Metafóricamente, habían sido convertidos en cuerpos (desnudos). Kantor no insistirá en ese recurso propio del *happening* y, en *La clase muerta*, un cordón separará físicamente los espacios de la sala y de la escena.

En cuanto a los actores, también ellos habían sido simbólicamente destituidos de su estatuto tradicional al ser expulsados del espacio “sagrado” de la escena, mezclados con los espectadores y puestos a cumplir funciones de servicio en el lugar más anodino y despersonalizado del complejo teatral. Así, privados de la “ilusión” de representar en el escenario, su lugar “natural”, se los desnudaba de su cuerpo de ficción y se los remitía al suyo real.

El paso del cuerpo vivo al cuerpo muerto, que ya hemos tratado anteriormente, se producirá más adelante, cuando surja en el artista el problema de la muerte como tal, en la década de los setenta⁹⁵⁹, y la asocie al hallazgo de que era imposible convertirla en ficción. Debía acceder a la muerte por medios escénicos que mantuvieran, al mismo tiempo, la autonomía de todos los signos, y se apercibió de que probablemente no existía otro recurso conceptual más apropiado para asegurar la independencia de los elementos teatrales.

Al mismo tiempo, en el campo artístico, se vivía un clima de “final”, de falta de perspectivas que Arthur Danto expresó titulado *La muerte del arte* a uno de sus más polémicos ensayos, en el que señalaba que, consumido el Expresionismo Abstracto, la década de los sesenta podía ser vista como una fecha luctuosa, a la que siguió el advenimiento de un “paroxismo de estilos” y la hegemonía del Pop Art. Con esta dramática expresión, el crítico y filósofo no quería significar que no debía haber más arte sino el agotamiento del relato vigente, que no daba cuenta de la nueva situación, aunque su tema continuara vivo.

Danto planteaba que después de la *Caja de Brillo* (1964) de Andy Warhol parecía haberse borroneado la diferencia entre la obra de arte y las cajas de Brillo del supermercado. Al mismo tiempo, el Conceptual demostraba la posibilidad de que hubiera arte sin necesidad de un “objeto visual palpable”, imprimiendo un giro hacia la filosofía: “el objeto artístico está tan imbuido de consciencia teórica que la división

⁹⁵⁹ Kantor publicará en 1975 el *Manifiesto El teatro de la muerte* en la Galería Foksal de Varsovia, al tiempo del estreno de *La clase muerta* en la Galería Krzystofory de Cracovia. KANTOR: *El teatro de la muerte*, Cronología. Sin número de página.

entre objeto y sujeto casi ha desaparecido, y poco importa si el arte es filosofía en acción o la filosofía es arte en pensamiento”⁹⁶⁰.

El teatro de la muerte implicaba ese anunciado giro del arte hacia la filosofía -la muerte es uno de sus motivos fundamentales- convertida en la práctica artística de Kantor tanto como “filosofía en acción” (en el teatro y en la pintura) como “arte en pensamiento” (en sus textos teóricos). En dicho ensayo, que precede a la puesta en escena de *La clase muerta*, Kantor anuncia el cambio hacia ella :

La PRESENCIA material, física, del objeto, en la que solo pueden figurar la actividad y la acción, aparentemente alcanzaron sus límites y se transformaron en un obstáculo (...) En mi manifestación titulada *Asalto* tuvo lugar una INVASIÓN ilegítima hacia el terreno en que la realidad tangible encontraba sus prolongaciones INVISIBLES. De manera cada vez más distinta se precisa el papel del PENSAMIENTO, la MEMORIA y el TIEMPO⁹⁶¹.

El artista se refería a la instalación *Asalto*, de la cual nos hemos ocupado en el capítulo 3 de la primera parte de esta investigación, consagrado al concepto de “ilusión”, en la cual un enorme fragmento de silla expuesto en la sala se prolongaba, supuestamente, a otras oficinas que no pertenecían a la galería. Dado que los espectadores no podían acceder a ellas, debían reconstruir el objeto en el “pensamiento”, haciendo uso de la “memoria”, operación que implicaba el transcurso del “tiempo”.

La fragmentación y la operación entre lo sensible y lo conceptual llevaba al objeto a la frontera con lo invisible y ahora será el cuerpo quien, después de ser encerrado (*En la pequeña finca*), impedido en sus movimientos (*El loco y la monja*), adosado a objetos (*Los zapateros*), ocultado con vendas (*La gallina acuática* y los *Embalajes*), sumergido en una bañera de agua caliente (*La gallina acuática*) llegará, más mal que bien, a la frontera entre la vida y la muerte, la atravesará y volverá, como muerto retornado, al espacio de la escena, trasladado allí con todos los signos del “más allá” embutidos en sus bolsas y cargando con paquetes y maletas.

⁹⁶⁰ DANTO, Arthur : *El final del arte*, en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23 y *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. 1999. Paidós. Barcelona, p. 33.

⁹⁶⁰ KANTOR: Op. cit., p. 243.

3.1.1. De la vida con la muerte: el doble y el maniquí

Desde el primer juguete hasta la escena teatral el hombre se crea un “segundo mundo” en el que él, jugando, duplica su vida, se apropia de ella emocionalmente, estéticamente, cognoscitivamente. Iuri Lotman

Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma. Gilles Deleuze

Como el cuerpo, en la creación kantoriana todo estaba repetido dos veces: la pintura y el teatro y allí, el espacio, el tiempo del pasado hecho presente espectacular; los personajes, los actores y, en algunos casos, hasta los objetos que se transportaban o se reconstruían de un espectáculo a otro. La realidad de la vida estaba metamorfoseada en la realidad teatral, el objeto real en el signo, el cuerpo real en objeto escénico. Incluso el actor, que permanecía igual “a sí mismo” -sea lo que fuere, momentáneamente, lo que Kantor quería significar con ello- respecto del personaje estaba repetido en otro actor y en el maniquí. Las personas reales, como sus íntimos amigos ya muertos, María Jarema e Isaac Stern estaban repetidos en la escena como “fantasmas y “de manera sarcástica”, Kantor se “burla un poco de ellos” caricaturizando algunas de sus circunstancias, como la militancia de María Jarema en el partido comunista de preguerra y su hábito de vestirse en el estilo de los revolucionarios rusos - como vestía Meyerhold- , con un capote negro de cuero, que usará su personaje, la “comisaria revolucionaria de la abstracción”, en *Hoy es mi aniversario*,

Por su parte, Jonas Stern era un “judío típico, místico, hijo de rabino” circunstancia que no le impedía ser un cuadro importante del partido comunista. Su “transfiguración”⁹⁶² así como la “transposición”⁹⁶³ a la escena de lo que Kantor consideraba contradictorio -un artista que, a la vez, fuera un “órgano de poder”- constituyó un desafío que resolvió de manera “poética” y memorialística -la memoria es selectiva, como la construcción poética- presentándolo como víctima superviviente de su fusilamiento.

Estas maniobras le aseguraban que el personaje no se convertiría en la representación de la persona real: las ocultaba bajo un “objeto lejano”, el personaje que trasladaba a un

⁹⁶² “Transfigurar: Hacer cambiar de figura a una persona o cosa” . CASARES: *Diccionario ideológico de la lengua española*.

⁹⁶³ “Transponer: Trasladar a una persona o cosa, más allá del lugar que ocupaba/ Ocultarse a la vista de uno de una persona o cosa desapareciendo detrás de un objeto lejano”. CASARES: Op. cit.

espacio “más allá del que ocupaban”⁹⁶⁴ en la vida; un “más allá” concretado en la escena según la condición de la muerte, sinónimo del arte y la eternidad en la concepción del artista; el espacio legítimo al cual pertenecían Jarema y Stern, repetidos bajo la advocación fragmentaria de alguno de sus “otros”.

Existe en la cultura occidental una extensa tipología de carácter histórico, elaborada desde que la noción del doble apareció en los mitos asociada al andrógino y a los gemelos, en el dualismo de la filosofía platónica, en la teología judeo- cristiana del ser humano, creado “a imagen y semejanza” de Dios y dividido en dos sustancias, el cuerpo y el alma. Tal dualismo está en sus fundamentos, ya que suele referirse a dos y no a una multiplicidad de sujetos.

En los dos últimos siglos el tema del doble en la literatura confluyó con la problemática identitaria y la disgregación del yo, a través de sus diferentes enfoques e intenciones. En la novela *Siebenkäs* (Jean-Paul Richter, 1776) el doble, el *Doppelgänger*, era el amigo inseparable y complementario, de asombroso parecido físico con el protagonista, término que quedó como paradigma en su tratamiento literario.

Goya había planteado el asunto desde la perspectiva general de la naturaleza humana y sus réplicas: el muñeco, la marioneta, el maniquí y el autómatas⁹⁶⁵. Claudio Guillén, en el mismo sentido, sostiene que el tema del doble es el “más profundamente humano de todo cuanto interviene la creación”⁹⁶⁶ al abordar el problema de la identidad como un gesto reflexivo fundamental de la conciencia de sí, atendiendo a que el significado de *Doppelgänger* es “aquel que se ve a sí mismo”.

Por ello, la idea más generalizada y difundida a través de la literatura fue la de un yo duplicado en alguien exterior que compartía el espacio físico y la dimensión temporal (este aspecto podía variar y haber discordancia entre ambas dimensiones) con el personaje; con frecuencia semejante en su aspecto y cuya presencia podía llegar a producirle estados angustiosos si lo percibía como una amenaza a su identidad.

En atención a estos planteos acerca de su naturaleza -motivo o tema- podríamos decir que, con referencia al conjunto de la obra kantoriana, lo que aparece en la superficie es el

⁹⁶⁴ KANTOR en SCARPETTA, *Kantor au présent*, pp. 160-161.

⁹⁶⁵ CREGO, Charo: *Perversas y utópicas. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. 2007. Abada Editores. Madrid, pp. 12-18, p. 9-10.

⁹⁶⁶ GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. 1985. Crítica. Barcelona, p. 297.

doble inmerso en el orden de la repetición, tema que cubre por entero su obra y motivo que se concreta en la plástica con algunos ejemplos y mediante personajes, actores y maniqués en el teatro.

Como primera referencia, podríamos mencionar una pintura titulada *Época del niño* (1970)⁹⁶⁷, anterior en un año a la primera aparición de un maniquí en *La gallina acuática*, en la cual dos cuerpos infantiles cabeza abajo, con los laxos brazos cruzados y de los que solo aparecen los torsos, muestran una gran semejanza en sus rostros. Ambas figuras están a la derecha de una ventana que centra la composición, a cuyo lado izquierdo aparece la parte inferior de un solo cuerpo. El motivo de la ventana, que forma parte de los signos teatrales constantemente repetidos en la escena kantoriana, alude a la confusa frontera entre el adentro y el afuera, estatuto que los cuerpos infantiles parecieran repetir, ya que están algo solapados, a la manera de los siameses.

Kantor seguiría pintando figuras infantiles duales (hay también otras múltiples) y fragmentarias, como *Figura embalada* (1981)⁹⁶⁸, *La clase muerta* (1983)⁹⁶⁹ o un dibujo, *Niño con periódico* (1982)⁹⁷⁰, en el que dicha figura carga a otra a la que está asociada por el corte del cabello y el perfil del rostro, pero de menor edad y desnuda, que evocan a esos “otros” que cargaban a sus espaldas los alumnos-viejitos en forma de maniqués.

En tanto signos teatrales, los dobles forman parte del lenguaje, el orden otro al cual el artista se remitía, la ley que gobernaba su teatro y su pintura. A ese orden sometió la memoria, las situaciones insoportables de su biografía y de la historia, su credo artístico, hasta incluir a los miembros de su familia a quienes desnudó en sus “otros” de la escena⁹⁷¹. A partir de las pinturas y de sus correspondencias escénicas se pueden establecer algunas categorías que organizan al doble en ambos lenguajes:

1. el otro mimético y sincrónico: comparten la misma categoría espacio temporal, como

⁹⁶⁷ KANTOR: *Epoca del ragazzo* (Época del niño). 1970. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 202. Ver Anexo.

⁹⁶⁸ KANTOR: *Dal ciclo: Figure imballate* (Figuras embaladas). 1981. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 205. Ver Anexo.

⁹⁶⁹ KANTOR: *La classe morta*. (La clase muerta). 1983. Op.cit., p. 211. Ver Anexo.

⁹⁷⁰ KANTOR: *Ragazzo con giornale* (Niño con periódicos). 1982, *Íbid.*, p. 185. Ver Anexo.

⁹⁷¹ La mirada de Kantor sobre su familia era ambigua, no siempre benévola ni tampoco exenta de humor o de situaciones ridículas: “es por este Otro como el sujeto intenta hacer aceptar, en el chiste, la expresión de un pensamiento obsceno, absurdo o agresivo”. CHEMAMA/ VANDERMEERSH: *Diccionario del psicoanálisis*, p. 489.

en *Época del niño*, a la que pertenece el maniquí del Cura de *Wielopole, Wielopole* y el Novio de *No volveré jamás*, así como el polémico Autorretrato de *Hoy es mi aniversario*.

2. el otro desdoblado: aparece en *Figura embalada*, donde las dos efigies fragmentarias serían, en realidad, solo una (el título de la pintura está en singular) y a la que corresponde la misma categoría espacio temporal. En *La clase muerta* el equivalente escénico estaría encarnado en el Viejito con el Sosia y en *Hoy es mi aniversario*, en la Sombra del Propietario del “Pobre Cuarto de la Imaginación”/ Tadeusz Kantor.

3. el otro asincrónico: representado en el dibujo *Niño con periódico*, en el cual ambas figuras pertenecen a distintas categorías espacio temporales. De esta categoría también forma parte el *Autorretrato*⁹⁷² de 1976, compuesto por fotografías hechas en distintas edades salvo dos, que parecen haber sido tomadas el mismo día. Kantor no respetó en esta instalación el orden cronológico que estructuraba el *Retrato de la madre*⁹⁷³ del año anterior, estableciendo la diferencia entre la temporalidad y el carácter de los retratados - bidimensional el materno, poliédrico el del artista- y los principios que regían una y otra vida; la del artista y la de la persona privada.

También podrían considerarse dobles asincrónicos los personajes y los maniqués migrantes de un espectáculo a otro.

4. el “otro” espiritual: a esta categoría pertenecerían los artistas a los que sentía próximos por algunas circunstancias de sus biografías artísticas y vitales, Weit Stoss y Meyerhold, que aparecían en la escena encarnados por actores. A ellos habría que agregar la figura de Ulises -no el héroe mítico de la *Odisea* sino el Ulises degradado de Wyspianski-, que “retornó” constantemente en sus escritos.

De esta variedad de categorías de dobles-“otros” inferidas de la escena y la pintura del artista, algunas de ellas podrían enfocarse desde discursos ajenos a la creación artística, como la filosofía o el psicoanálisis, cruce de fronteras que ya había sido realizado por Otto Rank⁹⁷⁴ y Freud⁹⁷⁵ en sentido inverso cuando abordaron el tema del doble en la

⁹⁷² KANTOR: *Autoritratto* (Autorretrato). 1977. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 151. Ver Anexo.

⁹⁷³ KANTOR: *Ritratto della madre* (Retrato de la madre). 1976. Op. cit., p. 150. Ver Anexo121. II.767.

⁹⁷⁴ RANK: Otto: *Don Juan et le double. Études psychanalytiques*. 1973. Payot. Paris. En este texto Rank hace un estudio histórico del motivo del doble en la literatura, desde el punto de vista psicoanalítico.

⁹⁷⁵ FREUD, Sigmund: *Lo siniestro*. y E.T.A. Hoffmann : *El hombre de la arena*. 2001. Torre de viento. Barcelona.

constitución de la identidad desde la literatura.

Kantor no había rehuído plantear escénicamente dicho problema, pero lo hizo en una secuencia marginal, sin abandonar nunca el campo artístico y el discurso que le era propio. El miedo a la disgregación del yo aparecía en *Hoy es mi aniversario* durante la crisis identitaria del Padre, en la cual el personaje se sentía despojado por un doble persecutorio, el Individuo, a quien acusaba de haberse apoderado de su semblante.

En el mismo espectáculo Kantor proponía otro enfoque del doble que miraba, no hacia la psicología como en la secuencia antedicha, sino hacia el problema artístico de la representación; no en vano el espectáculo transcurre en el cuarto del artista, presidido por tres caballetes, uno de los cuales está ocupado por el Autorretrato y el opuesto, por la Infanta de Velázquez, en una suerte de señalización de los caminos a los que puede optar un artista : por la reproducción o la creación.

El primer acto daba comienzo con estos ya en escena, a los que se sumaban posteriormente el Propietario del Cuarto y su sombra, reuniendo a los personajes fundamentales del “drama” cuyo motivo era la condición del arte:

El público se ubica/ YO/ camino por la escena,/ a través de mi Pobre Cuarto/ de la Imaginación,/ con mi Sombra/ [sigue una descripción del Cuarto] En uno de los cuadros/ mi a u t o r r e t r a t o [sic],/ YO “pintado”⁹⁷⁶

El personaje degradado del Autorretrato, que merece el desprecio del Propietario del “Pobre Cuarto de la Imaginación”/ Tadeusz Kantor es antagónico al de la Sombra cuya distancia física y gestual con el Propietario no podía ser disimulada por el hecho de que llevaran el mismo atuendo. Mientras la Sombra “adivina” sus pensamientos, el Autorretrato lo “imita”⁹⁷⁷, desde la semejanza casi perfecta que el actor había conseguido mediante el maquillaje y la vestimenta, aunque su personaje mimara con cierto atraso temporal los gestos y las frases de su referente.

Era la Sombra, en cambio, quien acompañaba sin conflictos al Propietario y si lo repetía lo hacía desde la alteridad y la diferencia de su condición de sombra.

⁹⁷⁶ *Guía del espectáculo. Hoy es mi aniversario*, en *BABLET: Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p.169.

⁹⁷⁷ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. 2006. Amorrortu. Buenos Aires, pp.53-55.

Gilles Deleuze definía a la repetición como una “forma pronominal”, un “concepto sin idea” que actuaba como término referente. Distinguía dos clases de repetición: una, que repite lo Mismo y se explica por la representación y otra, que comprende la diferencia y se comprende a sí misma en la alteridad de la idea y en la “apresentación”, a la falta de una “presencia” entendida como real y verdadera con la cual confrontarse⁹⁷⁸. El otro, el doble kantoriano, sería un efecto del lenguaje teatral, un simulacro producto del espacio “otro” de la escena; espacio de la repetición en la cual el doble no están mediatizado por la representación sino que está hecho por segunda vez, como signos, encarnado en los actores o de forma artificial bajo la forma del maniquí.

De aquí que el doble kantoriano no se identificara consigo mismo: los gemelos no lo hacían en la escena, ni siquiera cuando encarnaban a los Jassidim, a los Rabbis o a los Obispos. Representaban de un modo perverso el carácter infinito de la repetición. No aparecen como dobles psicológicos en la obra de Kantor más que ocasionalmente, durante la crisis identitaria del Padre, que hemos tratado anteriormente, enfrentado al Individuo que le había robado el rostro, secuencia en la cual los hermanos Janicki encarnaron a uno y otro personaje. En el resto de los espectáculos estos actores se prestaban a los juegos temporales del artista, repitiendo personajes en distintos momentos de su ciclo vital o determinados por su pertenencia a un espacio dual o repetido.

De todos modos, el tono de estas secuencias es farsesco, como en la que protagonizan los dos Tíos Olek y Karol (*Wielopole, Wielopole*) en la que cada uno puede saber quién es en tanto esté dentro o fuera de la Habitación familiar.

El arraigo a la realidad no era óbice para que el “más allá” kantoriano estuviera enmarcado, de una manera *sui generis*, en el modelo metafísico y teológico de la dualidad a causa de su propia biografía, como hijo de católica y de judío, con la fuerte presencia de las dos religiones en el pueblo natal, cuyos sus templos enfrentados a ambos lados de la plaza mayor metaforizaban los lazos de buena convivencia entre las propias comunidades y la amistad que unía a su tío abuelo, el cura párroco, con el rabino. Estas circunstancias constituían un sustrato espiritual que había moldeado en las formas religiosas su sensibilidad y sus referentes, si bien el artista construyó sus valores supranacionales y suprareligiosos en el espíritu de las vanguardias, sobre el telón de fondo del Holocausto y

el nacionalismo católico polaco.

La actualización en escena de esa tragedia humana no admitía lecturas ambiguas, pero su combate contra la religiosidad se manifestaba en el grotesco personaje de la Beata, adherida a su reclinatorio y su rosario (*¡Que revienten los artistas!*), lo que no invalidaba en absoluto la profunda congoja expresada en la crucifixión del Tío Jozef, el cura moribundo de *Wielopole, Wielopole*.

Parte de este combate se libraba en el terreno del doble, esgrimiendo el recurso “blasfematorio”⁹⁷⁹ -en tanto repetía, en una “segunda demiurgia”, lo que había sido creado por la Divinidad- del maniquí.

En el terreno de la naturaleza, la gemelitud constituía otra “blasfemia”, un desafío a la norma de la reproducción humana normativa y al modelo del sujeto singular⁹⁸⁰.

La manifestación de la repetición y la dualidad representada por los gemelos se exteriorizaba también en la doble actividad pictórica y teatral de Kantor, a las que siempre consideró complementarias. A pesar de afirmar que, en ciertos momentos, la superficie del cuadro se volvía “demasiado ortodoxa” para concentrar el pensamiento⁹⁸¹, una de las pinturas que quizás mejor aluden a la dualidad pintura-teatro (imagen-objeto) sea *Basta con estar sentado-salgo* (1988)⁹⁸², contemporánea a la preparación de *Hoy es mi aniversario*,

Se trata de un *assemblage* formado por una pintura con una figura como motivo central en actitud de salir por la izquierda del cuadro, prolongada desde allí en una pierna de maniquí y en cuyo lado opuesto, equilibrando la composición, está pintada la mitad de una silla, uno de los artefactos teóricos fundamentales en la temprana obra del artista.

La imagen-objeto concentra, entre otras connotaciones que sería demasiado prolijo consignar aquí, varias acepciones de la dualidad: la dualidad, no mediante la

⁹⁷⁹ “La existencia de estas criaturas, hechas a semejanza humana, casi de modo “blasfemo, clandestino, es el resultado de un proceder herético, la manifestación de ese lado OSCURO, NOCTURNO, REBELDE, que esconde la actividad humana”. KANTOR: *El teatro de la muerte*, pp. 131-132.

⁹⁸⁰ En un estudio de Margit Schildrik los gemelos están vistos como monstruos, señales tanto de prodigio y maravilla como de lo ominoso; espectáculos de sí mismos que tanto eran venerados como temidos. SCHILDRIK, Margit: "Posthumanism and the Monstruous body" , en *Body&Society* n°1, vol. 2. 1996. March. Sage Publications. USA, pp. 1 /14)

⁹⁸⁰ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 100.

⁹⁸¹ También advertía que “el teatro no se puede convertir en campo de aplicación de efectos pictóricos como se entiende a menudo ahora. Violar la frontera de la pintura debe ser una necesidad. Y aún cuando se haya franqueado la pintura existe. Como nuestro pueblo natal. Es preciso operar en la totalidad del arte. Y no olvidar de donde se procede”. KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 22.

⁹⁸² *Basta star seduti-esco* (Basta con estar sentado-salgo). 1988. KANTOR: Op. cit., p. 223. Ver Anexo.

multiplicación sino por la fragmentación en dos mitades; la simetría, la realidad sensible (el fragmento de maniquí) y la ilusión sensible (la mitad de la silla, en alusión a su instalación *Asalto*), marcando así la frontera con la realidad actual y señalando al mismo tiempo, las modalidades de realidad que caracterizaban el espacio de su escena.

Los objetos migratorios de una puesta a otra son otra prenda de la repetición. Como ya se ha consignado en un capítulo anterior, pero que recordaremos brevemente: en *No volveré jamás* Kantor recoge objetos de puestas muy anteriores; algunos eran los mismos, pero otros fueron adquiridos especialmente, como la segunda Bañera de la *Gallina Acuática*, o contruidos de nuevo con distintas medidas, como el Armario. La repetición dual se manifiesta en ciertos objetos de doble función, como la Fregona-guadaña de *La clase muerta*, la Cámara fotográfica-ametralladora, de *Wielopole, Wielopole* o el Retrete-horca de *¡Que revienten los artistas!* y se hace evidente en los personajes de los dos Jassidim, los dos Obispos y los dos Rabbies y el Viejito con el Sosias de *La clase muerta*.

Pero en *¡Que revienten los artistas!* el “Yo-del-autor” -Kantor en escena- está repetido en dos edades de su vida: Yo a los seis años, encarnado por un niño, Michal Gorczyca, y el Yo-muriendo, un “personaje teatral”, como advierte el programa del espectáculo, que reviste Leslaw Janicki. Hay un cuarto personaje en la serie de repeticiones asincrónicas: Yo en persona, autor principal.

Estas circunstancias implican introducen el principio de heterogeneidad que hallamos, aún en mayores proporciones, en otros las estructuras dobles en forma de “bio-objetos” que desvanecen la barrera entre lo vital y lo inerte, apuntando incluso a sus notas ontológicas cuando describe al personaje del Lacayo con dos pistolas de *El Pulpo*, como un ser “casi biológicamente soldado a una mochila enorme, monstruosa, que vive sobre él como un parásito”⁹⁸³.

En otras ocasiones, lo repetido es una parte del cuerpo, como la Cabeza sobre la columna dobla al protagonista de *El Pulpo*, o se manifiesta en la migración de un personaje, ligeramente modificado, a otro espectáculo: el Doctor Asclepio de *¡Que revienten los artistas!* y el Doctor Klein de *Hoy es mi aniversario*.

También los injertos de personajes dramáticos en *La clase muerta* constituyen estructuras duales repetidas e independientes, como todos los anteriores elementos, con el agregado

⁹⁸³ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 223.

de que su heterogeneidad es más acentuada que en los “bio-objetos”, ya que la materia textual es el elemento de pasaje de un personaje del drama de Witkiewicz a otro del espectáculo.

Sucede que algunos personajes, inicialmente únicos, se desdoblaron en la escena: en *La clase muerta* la Mujer de la limpieza se transformará en la Muerte. Kantor la describe como la típica fregona con todo su equipo de trabajo: la escoba tiene forma de hoz, su rostro es impersonal y sus movimientos se asemejan a los de una “máquina de funciones repetitivas”.

En escena va limpiando los objetos, pero acaba por extender su actividad también a los personajes sin distinción de jerarquías vitales. Su actividad está asociada a los rituales de la muerte, al lavado de los cadáveres y, paulatinamente, durante el espectáculo, el personaje termina por asimilarse a la “Muerte”⁹⁸⁴, al igual que el Fotógrafo de *Wielopole-Wielopole* cuando su cámara funciona como metralleta.

Del mismo modo, el Propietario del Bar será investido con las ropas de Ulises por los músicos de la Orquesta de los Violines Ciegos en *No volveré jamás*. Previamente, el traje -un capote militar, un sombrero de ala ancha y una bufanda- había sido montado en una especie de percha rodante de madera e introducido en la escena como si se tratara de un personaje más, lo que subraya la eficacia que Kantor concedía a la superficie -la vestimenta- en la individuación de un personaje con indiferencia a la adecuación entre este y el género del actor que lo desempeñaba, el cual podía encarnar a más de uno -Myra Richlycka en el Doctor Klein/ Jehová (*Hoy es mi aniversario*)- en el mismo espectáculo.

En cuanto a la repetición encarnada en los maniqués, el Cura, igual que la Novia en *Wielopole, Wielopole* y esta y Kantor en el personaje del Novio -*¡Que revienten los artistas!*- tenían el suyo, al igual que la Gallina Acuática en la puesta homónima y en *No volveré jamás*.

En este espectáculo y en *¡Que revienten los artistas!* Kantor despliega la repetición por similitud a una escala mayor que en el caso de los gemelos: en la primera puesta son los ocho Generales del cortejo del Mariscal Pilsudski quienes aparecen con sus uniformes y sus medallas, presididos por el Niño, que viste del mismo modo que ellos, como una herencia o un destino.

⁹⁸⁴ KANTOR: Entrevista de Krzysztof Miklaszewski: “Una clase muerta de Tadeusz Kantor o el nuevo tratamiento de los maniqués en el teatro Cricot 2 de Cracovia”, cfr en *Teatro de la muerte*, p. 263.

En *No volveré jamás* los siete violinistas de la Orquesta de violines ciegos, también en uniforme militar, se mueven al unísono como un coro de bailarines de comedia musical. En la figura de los ejércitos Kantor cifraba la repetición de lo similar que ocultaba la diferencia bajo la capa de la indiferenciación y la generalidad.

Estas referencias no agotan el rastreo, pero bastan para justificar la estructura de la repetición en la base de su pensamiento y la concreción del mismo en la práctica artística mediante los personajes dobles, los gemelos y los maniqués, porque el doble kantoriano se funda en una diferencia que sostiene todas las diferencias, como es la condición de la muerte que se repite, y no de la vida que se multiplica.

En este punto y para analizar el motivo del maniquí en la escena kantoriana, habría que volver la atención a la que Freud prestó al motivo del doble artificial (Olimpia) en *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann. En su estudio sobre *Lo siniestro* (1919) establecerá este rasgo perverso como propio del efecto de extrañamiento que producían cuerpos artificiales, que tanto podían seducir como resultar repulsivos.

El psicoanalista tomó como punto de partida un artículo que Emil Jentsch había publicado en 1906, titulado *Sobre la psicología de lo siniestro*, en el cual asociaba dicho sentimiento a lo “insólito”. Freud admitía que lo siniestro (*Unheimlich*), “aquella suerte de espantoso”, al irrumpir en lo cotidiano y familiar causara sorpresa, porque se trataba de algo irregular incrustado en la superficie tersa de lo ordinario.

Sin embargo, al repasar la genealogía del término que nombra a lo vernáculo y familiar -*Heimlich*-, observó que las acepciones que el uso le había asignado a lo largo del tiempo superaban “la ecuación siniestro-insólito” de Jentsch. Dichas significaciones discurrían antes por el lado “oculto” y “secreto”, “sustraído al conocimiento” y, en consecuencia, fuera de la conciencia humana, para alcanzar finalmente las profundidades del “inconsciente” y lo “peligroso”.

La ambivalencia se convertía en paradoja cuando, finalmente, lo que era *Heimlich*, lo conocido y “libre de fantasmas”, se había convertido en su contrario, en *Umheimlich* el cual, no obstante, conservaría como parte de sí mismo algo del *Heimlich* originario⁹⁸⁵.

⁹⁸⁵ FREUD: Sigmund: *Lo siniestro* / E.T.A. HOFFMANN: *El hombre de la arena*. 2001. Torre de Vie.

Otro tanto podría decirse que ocurría con los maniqués kantorianos, que guardaban algo de ese *Heimlich* en los componente miméticos que asociaban los maniqués a los actores -el del Padre Smetana al actor Stanislaw Richlicki, el Novio al propio Kantor-, pero surgía el “fantasma” de lo *Umheilich* porque, más allá de las apariencias de semejanza, estos no eran las representaciones del original vivo, sino prendas del “más allá” signadas por el sello de la muerte y de lo inanimado; lo que nos esperaba en un futuro, que se situaba ahora en el mundo paralelo del presente.

Además, en tanto el maniquí ya había “consumado” su propia vida poseía una “CONCIENCIA SUPERIOR”, de la cual estaba privado el actor vivo y que establecía una diferencia a favor del maniquí⁹⁸⁶, que se erigía como su modelo absoluto e inmortal.

Como emblemas de la condición de la muerte, los maniqués eran parte de la repetición y de la concepción dual; no la de más envidia, como afirmó Kantor⁹⁸⁷, algo sorprendido de que la recepción les hubiera conferido tanta importancia.

Sin embargo, ellos encierran demasiadas significaciones como para que se pueda aceptar sin más esa observación. Sobre todo, porque él mismo la relativiza en al enumerar, en una entrevista, las notas fundamentales del maniquí las que responden, en paridad con el resto de los elementos teatrales, a su filosofía de la materia y a sus concepciones teatrales de ese momento: tanto son una “manifestación de la realidad más trivial” como un “procedimiento de trascendencia” y, simultáneamente, un “objeto vacío o engañifa”. Entre ellas el artista subraya las dos fundamentales, en tanto los maniqués constituyen a la vez un “mensaje de muerte” y un “modelo de actor”⁹⁸⁸.

Las facultades que el artista atribuye al maniquí encierran, en su vacuidad y pacotilla, el arco entero de la creación kantoriana, desde su inicial concepción del “objeto pobre” y la “realidad de rango más bajo” de sus primeras creaciones hasta el teatro de la muerte y de la memoria de sus últimos espectáculos según el principio de que sólo los objetos más pobres eran capaces de revelarse como tales en una obra de arte⁹⁸⁹.

En el teatro de Kantor, el maniquí no poseía el valor de una marioneta; ni siquiera de la “Super-marioneta” de Craig y las vanguardias constructivistas pues, en definitiva, no eran

⁹⁸⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte* p. 245.

⁹⁸⁷ El artista calificó a los maniqués “un sendero menor de mis investigaciones”. Entrevista de Krzysztof Miklasewski en *El teatro de la muerte*. p. 269.

⁹⁸⁸ KANTOR: Op. cit. ., p. 245.

⁹⁸⁹ KANTOR: *Íbid.*, p. 268.

más que una reproducción utópica de la figura del actor, una noble restitución al lugar del que había sido desplazada por la criatura orgánica imperfecta en la noche de los tiempos. Por el contrario, el cuerpo artificial kantoriano era un extraño otro que se situaba en el rango “más bajo” y formaba parte de otra serie.

No lo consideraba un *pharmakon* para salvar al teatro de la irrelevancia, como soñaban Craig, Appia y otros renovadores de principios del siglo XX, sino como parte del carácter de “peste” y de “veneno” -Artaud y Kantor, respectivamente- que debía regir el nuevo teatro.

El maniquí no estaba allí para sustituir al actor, sino para colocarse frente a él como una especie diferente y como su modelo de actuación⁹⁹⁰, vacío de toda intención psicológica o de energía vital. Y estaba allí, desafiando a la Creación de un modo “ilegal”, encarnando el aspecto “herético, una manifestación de ese Lado Tenebroso, Nocturno, Rebelde, de la actividad humana, del Delito y de la Huella de la Muerte en tanto fuente de conocimiento”⁹⁹¹, en palabras de Kantor, que también podrían definirlo en su actitud como artista.

Kantor remitía su genealogía al *Tratado de los maniqués* de Bruno Schulz, símiles del cuerpo humano privados de psiquis, pura materia, como había imaginado Craig a la Super marioneta.

Su figura recordaba a las del museo de yesos que evoca Schulz en *Las tiendas color canela*, cuya inmovilidad los colocaba al otro lado de la vida mientras pretendían representarla, pero cel había podido concretar materialmente lo que en el escritor había sido “solo un presentimiento”⁹⁹².

Con su pura presencia de cuerpo opaco llamaba a la emoción a través del terror o la aprensión que provocaba, pero también al desciframiento que nunca se agota, porque el maniquí está vacío o demasiado lleno, como todo significativo en el campo del arte.

A diferencia de la marioneta, que representa a un personaje, por muy abstracto o simbólico que se quiera, el maniquí está; solo se refiere a sí mismo porque es la pura existencia literal sin motivo, sin destino y sin tiempo.

⁹⁹⁰ “Y, lo que es más esencial, el Maniquí, en mi teatro, debe transformarse en un modelo por el cual pasa el vivo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo”. KANTOR: “Entrevista de Krzysztof Miklasewsky”, *La clase muerta*, p. 270.

⁹⁹¹ KANTOR: Op. cit., p. 270.

⁹⁹² KANTOR: *Íbid.*, p. 270.

La elección del maniquí como modelo para el actor no era arbitraria: Kantor buscaba para su teatro revivir la “CONMOCIÓN que podría calificarse de metafísica” del primer actor, “EXTRAÑO como un muerto”, en el cual la comunidad vio, “como a la luz cegadora de un relámpago, la IMAGEN trágicamente payasesca DEL HOMBRE, como si la vieran por PRIMERA VEZ, como si se hubieran visto a SÍ MISMOS”⁹⁹³. En efecto, los actores del Teatro Cricot 2 llevaban un maquillaje espeso, color tiza, que los asemejaba a los payasos trágicos y a la máscara de la muerte, impresión subrayada por la fijeza de la mirada como si esta se dirigiera a algo que estuviera “más allá” -la mirada de Kantor en su autorretrato desnudo⁹⁹⁴ -, el lugar de donde provenían; la mirada de las muñecas.

Esta manera clase de actuación respecto de un modelo que, en realidad, carecía de animación propia, era algo único y nada fácil de llevar a cabo por los actores quienes carecían de la gracia grotesca de la marioneta y, a causa de sus movimientos rígidos y secuenciados, de la fluidez del movimiento humano. Tampoco se asemejaban en sus gestos y desplazamientos a los autómatas literarios, por demás mimetizados con los movimientos de la vida, o de los robots, demasiado exactos y semejantes a los de las máquinas, sino esforzados, torpes y crispados, con súbitas paradas, con pérdidas de equilibrio y seguidos por una breve recuperación, en lo que parecía un intento de superar la rigidez de la muerte, sin conseguirlo del todo. Debían mantenerse siempre en la frontera, de la vida con la muerte, de lo animado con lo inanimado.

El paradigma de esta actuación está en la primera secuencia de *¡Que revienten los artistas!*, que ocurre en el depósito de cadáveres de un cementerio. La escena reunía a un grupo de deudos y amigos que estaban allí para despedir a un muerto, al cual sostenían de pie. Procedían a desnudarlo pieza por pieza, siempre en posición vertical, y una vez despojado de sus ropas lo vestían con otras, las de un viajero que estuviera a punto de partir para una larga ausencia: pantalones, camisa, chaleco, chaqueta, dos abrigos uno

⁹⁹³ KANTOR: *La clase muerta*, p. 271.

⁹⁹⁴ *Autoritratto, 1988*. (Autorretrato). KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 221. Ver Anexo. No obstante la distancia que el artista pretende tomar con la repetición imitativa, o quizás como una secuencias de la batalla para enfrentarla, Kantor pintó en el mismo año un Autorretrato privado que lo muestra de frente y desnudo, de un blanco casi cadavérico, apenas matizado con tonos naranja, recortado contra un fondo negro y mirando fijamente algo que está más allá del espectador. Contradice la mayor parte de los autorretratos de pintor en los cuales los artistas se reproducen revestidos por los atributos de su profesión, rodeados de signos que denoten su carácter, sus aficiones y sus ambiciones, como el de Velázquez en *Las Meninas*. En lugar de un pincel o una paleta, entre los dedos de la mano izquierda de Kantor humea un cigarrillo, signo vacío de identificación con el arte. En medio de este conjunto de signos despersonalizadores -sin ropa, si atributos, sin fondo- la similitud del semblante es un aspecto secundario y aún ambiguo, ya que responde más a una visión interna de sí mismo que a una imagen en el espejo; la imagen probable de su Sombra.

encima del otro, un gran sombrero, una bufanda y un par de botas de caminante.

Esta acción duraba mucho tiempo en el cual el muerto era tironeado, a veces colocado en el suelo, puesto nuevamente de pie y sostenido, en una secuencia que aunaba a una vertiente cómica otra irrespetuosa, a causa de la inconsiderada manipulación a la que era sometido, como si fuera un maniquí, al tiempo que los rostros de los deudos, de expresión lejana, no dejaban traslucir ningún estado de ánimo especial mientras cumplían con el grotesco ritual.

Una vez vestido, le alzaban el ala sombrero y, como si el gesto pusiera en marcha un mecanismo oculto, lo que parecía un maniquí inerte comenzaba a moverse de un modo lento y convulso, como si todos sus miembros fueran independientes entre sí y no pudieran coordinarse. Cada paso que conseguía dar parecía impulsarlo hacia atrás y no hacia adelante, por lo que esa agónica marcha tardaba más de cinco minutos en atravesar los quince metros escasos del escenario para desaparecer por un costado.

Desde la sala se dudaba en todo momento, con un estremecimiento de angustia y rechazo, de cual fuera la naturaleza del personaje; si se trataba de un actor vivo -Bogdan Reneczynski- o de un autómatas e incluso, en las filmaciones, se mantiene la ambigüedad entre ambas posibilidades. Al mismo tiempo, esta fría escena ponía en evidencia el principio según el cual la emoción debía sentirla el público y no el actor⁹⁹⁵, como sostenía Kantor al proponer al maniquí como su modelo.

Cuando preparaba esta secuencia, Kantor había tenido la idea de que el personaje retornara más de una vez al escenario, desde la sala y desde el escenario, mostrando sus ropas más deterioradas a cada retorno, lo que finalmente no se realizó en el espectáculo y solo hubo ese inolvidable paseo del personaje atravesando la escena; afortunadamente, uno solo, porque el impacto de esa única acción se hubiera diluido al repetirla.

Así como enfrentaban al texto en una “apariencia de diálogo” -que hemos tratado en el capítulo anterior- los actores se movían según una “apariencia” de movimiento que los acercaba a la frontera de lo inanimado. No “copiaban” al maniquí porque los maniqués kantorianos no se movían, si no era en manos de los actores, sus “propietarios”⁹⁹⁶. Constituían modelos en el sentido en que lo son los dibujos previos, los proyectos de

⁹⁹⁵ En el espectáculo sobre el texto de Koltés *Una noche después de los bosques*, el actor Oscar Muñoz expresó, en una conversación posterior con el público que, respecto del actor, “la emoción venía o no venía” y era el público quien debía experimentarla.

⁹⁹⁶ KANTOR: *El teatro de la muerte* p. 245.

escenario y los dibujos preparatorios de los personajes cuya concreción evidenciaba algunas diferencias.

Kantor había hallado a los “hombres artificiales”⁹⁹⁷ en el teatro buscando solucionar problemas que le planteaba la pintura, en la encrucijada entre la abstracción y la figuración a mediados de las décadas cincuenta y sesenta. En una pintura más temprana, de 1950, *Cuadro metafórico II*⁹⁹⁸, y en algunos dibujos se pueden hallar una prefiguración de lo maniqués, así como en el teatro lo fueron los embalajes. Aunque estos anticipos podrían observarse ya desde muchos años atrás, en *Figuras sentadas a la mesa* (1939), en la cual estas aparecen bajo capas cada vez más espesas de materia de tal modo que adquieren el aspecto de construcciones de *papier maché* confirmando las palabras de Gillo Dorfles quien califica el universo kantoriano de “objetual” y “pictórico a la vez”⁹⁹⁹.

Kantor caracterizaba a los maniqués en dos categorías: como “dobles de personas vivas dotados de una CONCIENCIA superior alcanzada ‘tras haber agotado su vida’ ” (*Balladyna*,1942; *La gallina acuática*,1967), y como “una prolongación material, una especie de “ÓRGANO ADICIONAL del actor, su ‘dueño’” (*Los zapateros*,1970)¹⁰⁰⁰. Dota a los primeros de una mayor complejidad de significaciones al atribuirles una cierta conciencia que no se puede alcanzar sin haber vivido su vida plenamente (es decir, que solo se adquiere después de la muerte), extraña circunstancia que los situaría en la frontera entre el organismo vivo y el artefacto. Además, se trata de una “CONCIENCIA SUPERIOR”, y aunque asociaba esa clase de conciencia al pasaje por el trance de la muerte, no aclaraba en qué residía tal superioridad respecto de la conciencia vital.

Como los describe más adelante como “OBJETO DEL VACÍO. ENVOLTORIO VACÍO. Referente de la MUERTE”¹⁰⁰¹ podría entenderse que el maniquí metaforiza al cuerpo que, con la muerte, dejó de ser organismo -que todo lo desorganiza- y gracias a ella logra trascender su materialidad en la memoria de sus deudos pero, al mismo tiempo, no deja de ser un objeto vacío a quien estos proveen de significaciones. La “CONCIENCIA SUPERIOR” del maniquí compartiría la capacidad del muerto de asumir

⁹⁹⁷ KANTOR: *La mia opera, il mio viaggio*, p. 100.

⁹⁹⁸ KANTOR: Op. cit., p. 47. Ver Anexo.

⁹⁹⁹ DORFLES, Gillo: *Kantor* en KANTOR: *Metamorphoses*, p. 12. Esta acumulación de material sobre el soporte que coloca a la obra en la frontera de los géneros trae a la memoria las futuras pinto-esculturas de Miquel Barceló.

¹⁰⁰⁰ KANTOR: *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 130.

¹⁰⁰¹ KANTOR: Op. cit., p. 131.

valores semánticos¹⁰⁰² sin resignar su identidad de objeto, así como el actor no resignaba su calidad de persona en el personaje, como veremos en el próximo capítulo.

Con ello Kantor evitaba las relaciones miméticas e identificatorias entre el actor y el personaje por una parte y, por otra, el maniquí podía ser considerado un objeto artístico que, como tal, obedecía a las leyes de los signos de ese campo y a la que el artista asignaba a la obra de arte¹⁰⁰³ en las últimas dos décadas de su vida.

La carga mortuoria sustraía a los maniqués de la carga de ser considerados meros juguetes teatrales, como las marionetas¹⁰⁰⁴ e, incluso, como la Super-Marioneta de Gordon Craig cuyo carácter representativo le impediría siempre, alcanzar la categoría de tótem.

En compañía del actor la impresión de muerte del maniquí se acentuaba pues, como observó Iuri Lotman “la posibilidad de comparar con el ser viviente aumenta la apariencia muerta del muñeco”, cuya yuxtaposición presta “un nuevo sentido a la antigua oposición de lo vivo y lo muerto”¹⁰⁰⁵. Lotman señalaba, además, que el desplazamiento de lo vivo por lo muerto proporcionaba una imagen del sistema de la cultura en la cual la máquina, “muerta en esencia” devino en imagen de la vida a través de los autómatas. Apuntaba, también, a la doble estructura del “muñeco”: una cara vuelta “al mundo acogedor de la

¹⁰⁰² LOTMAN: *Estructura del texto artístico*, cfr. MARCHESE/FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 370.

¹⁰⁰³ “La aparición del maniquí concuerda con mi convicción cada vez más íntima de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida, por referencia a la muerte”. KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 270.

¹⁰⁰⁴ Harold B. Segel sitúa su estudio en la esfera del texto literario y dramático, cuyo primer capítulo, “Puppets and Their Kin in Fiction and Drama” (Las marionetas y su proximidad en la ficción y el drama), sitúa a estos objetos antropomorfos en la representación teatral, cualesquiera fuera el formato o el tono que esta adoptara. En Polonia, el teatro de marionetas era una tradición popular navideña de la ciudad de Cracovia, el *szopka* (teatro de marionetas), cuyos títeres de madera representaban a los personajes del relato bíblico que se desarrollaba en una escenografía de espíritu ingenuo y folklórico de color local, que representaba la colina del Wawel con su catillo y la iglesia de Santa María en el Rynek, la plaza principal del mercado.

A principios del siglo XX se inauguró en esa ciudad el primer cabaret del país, denominado *Zielony Balonik* (Globo Verde). Sus participantes pertenecían a la elite artística e intelectual de la ciudad, impulsados por un médico, Tadeusz Zelenski, que firmaba sus artículos culturales con el seudónimo de Boy. Gran conocedor de la tradición francesa, había adquirido en París sus conocimientos sobre el cabaret mediante la asidua concurrencia a estos espectáculos. Los artistas plásticos del *Zielony Balonik*, encabezados por Wyspianski, adaptaron esas figuras religiosas y populares al cabaret, traspolándolas al mundo de la política, cuyos personajes locales caricaturizaban. Tanto las ingenuas como las vanguardistas e irreverentes, las marionetas cumplían el mismo papel que los actores, ya fueran cómicos o trágicos, en el teatro tradicional. SEGEL, Harold: *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernism and Avant Garde Drama*. 1995. The John Hopkins University Press. Baltimore and London, pp. 61-62.

¹⁰⁰⁴ LOTMAN, Iuri: *Los muñecos en el sistema de la cultura*, en *La Semiosfera*, vol. III, 2000, Cátedra, p. 101.

¹⁰⁰⁵ LOTMAN: *Los muñecos en el sistema de la cultura*, p. 100.

infancia, la otra asociada con la pseudovida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida”¹⁰⁰⁶. Una mirando al folkore y a lo maravilloso y la otra a la máquina, la alienación y el fenómeno del doble.

Contrariamente a los cuerpos artificiales a los que se refiere Lotman, los maniqués de Kantor desafía la tradición teatral : no vuelven su rostro al “mundo acogedor de la infancia” como los muñecos sino a la eternidad de la muerte y por ello no “fingen” vida. No son autómatas asociados a la máquina, que también la tienen como modelo, sino que invierten los valores, imprimiendo en los actores la condición de la muerte y pervirtiendo e invirtiendo, así, la propia condición del doble, que nunca está muerto sino perversamente vivo.

La duplicación del cuerpo tiene distintas variantes en la creación kantoriana, que comienza con los rostros reproducidos en cera del actor en los maniqués del Cura y la Novia de *Wielopole, Wielopole* , y continúa con el de Kantor en el maniquí del Novio de *No volveré jamás* . La similitud entre el actor vivo y el maniquí es tan notable que es difícil discernir por momentos su humanidad de la objetualidad del maniquí en la escena en que la Novia-maniquí es violada por los Soldados, cuyos rostros están fijados en un rictus bestial, como si fueran sus propios maniqués. De igual modo, en la secuencia en que esta camina como un autómata suplicante detrás del Padre-Soldado, da la impresión de ser más maniquí la actriz que el objeto que la había sustituido en la escena de la violación.

El maniquí como modelo de actor forma parte de la etapa en que Kantor había madurado sus principios teóricos en torno al teatro de la muerte. Su precedente genealógico era la figura de cera, el actor ideal de Maeterlink en su teatro de androides y sombras. El poeta era uno de los autores preferidos de Kantor, de quien conocía todas sus obras¹⁰⁰⁷ y de cuyas figuras de cera retuvo la apariencia de vida y la eternidad con las cuales fue conformando su modelo de maniquí. Era el signo que le permitió a Kantor realizar lo que en palabras de Henri Bataille, fue “un viaje al extremo de lo posible”, sin misticismos, abandonando lo discursivo y lo conceptual, para llegar a “ese lugar del hundimiento, del

¹⁰⁰⁷ KANTOR, Tadeusz: *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. 1977. L’Age de l’homme. Lausanne, p. 239.

¹⁰⁰⁷ Cfr. GROUPE H3: *Heterologies. Pour une dé-naturalisation de la critique littéraire et artistique*. 2000. Presses Universitaires de Perpignan, p. 79.

sinsentido”¹⁰⁰⁸, al lugar de la muerte. Desde allí volverá para capturar la mirada del actor quien se mirará en el muerto y en el maniquí para dejar a un lado la “técnica actoral”, si la poseía, y emprender el “juego actoral” en el cual sin dejar de ser él mismo, ya era otro.

3.1.2. De la vida con la escena: el actor y el personaje

El artista quien, de todas las profesiones artísticas quizás arriesgue más, [es el actor-creador], porque crea una obra de arte de sí mismo, de su organismo, de su cuerpo y de su interior. El actor-obra de arte, el hombre obra de arte... Tadeusz Kantor

Trampa humana/ modelo artificial/ de su anatomía/ y de su espíritu,/ que renuncia a la dignidad y al prestigio, / que atrae el desprecio y las mezquindades,/ que roza el cubo de la basura y la eternidad. (...) Actor extraño/ eterno errante/ que no tiene fuego ni bienes/ que busca en vano un puerto/ y no abandona jamás sus maletas. Tadeusz Kantor

Él aceptó mi cuerpo, mis gestos, mi mirada y mi expresión. Teresa Welminska

Al comienzo de este capítulo se había justificado la inclusión del actor entre los objetos antropomorfos debido a que, a pesar de participar como creador en los espectáculos, Kantor lo situaba en la frontera con lo inanimado privándolo en su juego actoral de los recursos físicos y emocionales propios de la persona hasta el extremo de la ausencia y, al mismo tiempo, le reclamaba que se mostrara como persona en escena.

De este modo, se producía una colisión entre la perfecta fijeza del maniquí y los aspectos discontinuos, los “defectos” que Kantor habría detectado en el actor, quien había obtenido el personaje en virtud de su captación casi instantánea de las particularidades de su identidad¹⁰⁰⁹. Gracias al choque sin resolución producido en la frontera entre la vida y la escena consistía la permanente vitalidad del espectáculo.

Hay ciertos aspectos en la idea de actor que el artista fue construyendo a lo largo de su creación que lo situaba entre el ser humano y el objeto. Del ser humano, individuo

¹⁰⁰⁸ La mayor parte de los miembros de la compañía lo ha reconocido. Aldona Skiba-Lickel entrevistó a gran parte de los actores del Cricot 2 que ingresaron en la compañía en distintas épocas y casi todos admitieron el conocimiento profundo e instantáneo que Kantor tenía de sus personas. *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*. 1991. “Buffoneries” n° 26-7. France.

irreemplazable, exigía que fuera “él mismo” en escena y como tal participara en la creación del espectáculo. De aquí que prefiriera reclutar a los miembros de su compañía fuera de la profesión teatral ya que no estaban contaminados por ninguna clase de entrenamiento.

En la Polonia en que Kantor desarrolló su actividad teatral había una división muy rígida entre el teatro “profesional” y el *amateur*. El primero gozaba de subvenciones pero estaba sometido a la censura de los responsables de cultura, todos miembros del partido comunista, razón por la cual Kantor se mantuvo siempre en una semi-profesionalidad que obligaba a los actores a ganar su vida en otros menesteres ya que el Teatro Cricot 2 nunca solicitó ni obtuvo subvenciones y los espectáculos nunca tuvieron la periodicidad exigida a una compañía profesional, como denotan las fechas de los montajes, separadas por varios años.

Además, para poder trabajar en un teatro profesional era preciso pasar por una escuela reconocida y obtener la graduación en la especialidad correspondiente como Kantor, quien perteneció a la profesión teatral durante muchos años como escenógrafo en los teatros oficiales en virtud de su titulación en Bellas Artes¹⁰¹⁰.

Aldona Skiba-Lickel recoge el elenco de actores del Cricot 2 desde 1942 a 1990¹⁰¹¹. De los sesenta y tres nombres que consigna -tres de ellos pertenecían además al equipo técnico, a los que Kantor adjudicó un papel en ciertos espectáculos- sólo doce en total eran actores profesionales; el resto fue reclutado entre “personas de la calle”, pintores, un músico, una escritora, un dramaturgo, una teórica del teatro y dos críticos de arte; que compartían sus ideas sobre la pintura y el teatro y colaboraban con él en ocasiones o de forma permanente¹⁰¹².

Todo actor kantoriano se sometía a una dura manipulación por parte del artista, como si de un objeto se tratara y su condición se asimilara a este en muchos aspectos, actorales y

¹⁰¹⁰ SKIBA-LICKEL, Aldona: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 55.

¹⁰¹¹ SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 145-146.

¹⁰¹² Uno de ellos era Mieczyslaw Porebski, con quien Kantor organizó la Primera Exposición de Arte Moderno de posguerra, en 1948. La publicación del manifiesto de este crítico *Dos Programas* fue especialmente significativo en la aspiración de los artistas de hacer balance del arte de las tres últimas décadas durante la inmediata posguerra en virtud de un clima político culturalmente abierto, situación que cambió en 1949 en que se implantó el realismo socialista. Su biblioteca se ha montado nuevamente, con sus cuadros -incluidos dos embalajes de Kantor- y sus muebles en el Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia (MOCAK), sitio en el cual se ha llevado a cabo parte de esta investigación.

hasta personales. No había un entrenamiento ajeno al espectáculo que se estuviera montando; cada personaje exigía una determinada técnica para encarnarlo y Kantor siempre negó que siguiera alguna clase de “método” aduciendo que, en tal caso, “no habría podido hacer nada interesante”¹⁰¹³.

En el caso de Stanislaw Rychlicki quien, con su esposa Mira eran los únicos actores profesionales en una época del Teatro Cricot 2, Skira-Lickel observa en el actor el “contraste entre un técnica remarcable y el rechazo de esa técnica. Como si Rychlicki, fiel a Kantor, quisiera ridiculizar su oficio”, construyendo su personaje sobre la profanación y de este modo, según la autora, lograr “protegerse a sí mismo en escena”¹⁰¹⁴.

La inclusión sin más-un tanto fácil, a nuestro juicio- del actor entre los objetos por parte de la crítica parece haber inducido a la estudiosa, actriz y directora de teatro, a comprobar si este juicio era compartido por quienes supuestamente lo sufrían y en esa dirección conducen algunas preguntas, que incluyó en todas sus entrevistas, sobre esta particularidad del actor kantoriano.

En su condición de actriz y directora profesional la posibilidad de que el actor fuera manipulado como un objeto parecía producirle una cierta preocupación o escándalo, dado que en algunos casos¹⁰¹⁵, prácticamente inducía las respuestas en la dirección que ella defendía. También se puede apreciar el carácter algo incisivo y hasta polémico de alguno de sus diálogos con Kantor sobre el tema.

En una de esas entrevistas en la cual se estaba tratando su etapa de Teatro Informal y la puesta en escena de *En la pequeña finca* -que transcurre dentro de un armario y donde los actores se confundían con ropas y bolsas- Skiba-Lickel le preguntó si a su juicio el objeto era más importante que el actor en esa etapa lo que Kantor negó vivamente -“No, jamás”-, situándose de inmediato en una posición de defensa: “Porque usted, y no solamente usted, quiere decirme que trato al actor como un objeto”.

La estudiosa lo enfrentó con lo que le parecía una evidencia: “Los actores se unen a los objetos y en ese momento se borra la frontera entre el actor y el objeto”.

¹⁰¹³ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 51.

¹⁰¹⁴ SKIBA-LICKEL: Op. cit, p. 52.

¹⁰¹⁵ Mira Rychlicka le explica la importancia y la dificultad del trabajo con los objetos y Skira-Lickel asocia en la siguiente pregunta el problema de la “dificultad” con el hecho de “convertirse en uno con el objeto”. SKIBA-LICKEL: *Íbid.*, p. 75.

Kantor primero lo negó y luego volvió a considerarlo: “Y al fin de cuentas ¿por qué no?”¹⁰¹⁶ aduciendo que un actor y un objeto, o un actor que se prolongara en un objeto no rebajaría el rol de este último porque la frontera continuaría existiendo en tanto el objeto no estaba pegado a su cuerpo, aún considerando de que, en *Los Zapateros*, la vestimenta de los personajes incluía la banqueta de trabajo adherida al pantalón.

En la etapa del Teatro Informal Kantor sostenía que mediante el objeto podía reducir la individualidad del actor, “sus deseos individuales, sus sentimientos, sus tendencias humanas”, pues en el arte informal no había “hombre” sino “materia viviente”, como en los textos de Schulz. Que un traje colgado de una percha dentro de un armario hable de amor “sin expresar ni sentir absolutamente nada” representaba “la oposición más radical al *revivir* de Stanislavski”. Y conducía, según Kantor, a eludir la polémica antinomia entre “actuar” y “ser”, ya que lo buscado por el artista era “transmitir” la emoción al público, no provocarla en el actor quien, a cambio, debía “actuar” muy bien para que esto sucediera¹⁰¹⁷.

Desde la perspectiva del actor profesional, el actor kantoriano puede considerarse un “no-actor”¹⁰¹⁸ en tanto no “construye” el personaje, sino que va siendo construido con el espectáculo, cometido que Kantor se reservaba al aceptar o rechazar sus propuestas durante el período de preparación y ensayos, según esa idea única en torno a la cual lo creaba.

En consecuencia, el modelo de actor kantoriano constituye un signo muy complejo que Kantor no acabó nunca de cerrar -ni hubiera podido cerrarlo- porque estaba diseñado, en parte, según su constitución como “el mismo” y no según lo que podía “representar”. La elección de cada uno de ellos se fundaba en dos principios: el interés que determinada persona, viniera de donde viniese, despertara en el artista -el ingrediente azaroso tenía su relevancia -o porque el verlo le hubiera sugerido un personaje. El entorno de trabajo familiar¹⁰¹⁹ proveía a Kantor de esos individuos a quienes consideraba aptos para subir al escenario y formar parte de sus espectáculos. Por esa razón había parejas en la compañía, y uno de los más antiguos actores, el historiador del arte Lech Stangret era sobrino de la

¹⁰¹⁶ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 35.

¹⁰¹⁷ SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 36.

¹⁰¹⁸ SKIBA-LICKEL: *Íbid.*, p. 34.

¹⁰¹⁹ En la compañía había algunas parejas; por otra parte, Lech Stangret, historiador del arte era sobrino de la esposa del artista, la pintora María Stangret, o María Kantor como aparece en algún programa.

esposa del artista, la pintora María Stangret.

Es muy revelador, respecto del método de reclutar actores, el testimonio de Jan Ksiazek, de profesión cerrajero en el Teatro Stary, que comenzó a hacer algunos trabajos técnicos para Kantor en 1972. El pasaje del taller a la escena fue un proceso “natural”, según Ksiazek: “Kantor me puso en un pupitre” [de *La clase muerta*]. Y muchas veces sucedía de esa manera”. Pero agrega algo más acerca de la débil frontera que separaba la vida de la escena:

“... nunca nos dábamos cuenta en qué momento estábamos en el escenario. Mi obligación era hacer tantas cosas antes del espectáculo, preparar la escena, etc. que finalmente no tenía demasiado tiempo para concentrarme en el momento de subir al escenario”¹⁰²⁰.

Como técnico del Teatro Stary el actor-cerrajero tenía gran experiencia en todo lo referente al teatro y podía percibir fácilmente las diferencias entre los actores kantorianos y los profesionales. La más acusada residía en que el actor profesional estaba habituado a tener “toda una estructura” que lo apoyaba en su trabajo. Por otra parte, observaba, era “como un animal amaestrado que sabía el texto de memoria de un modo tal que, si llegaba a equivocarse, era incapaz de continuar”.

Por el contrario, agregaba, el actor kantoriano estaba solo “para ocuparse de todo” y en cuanto al texto, consideraba que el diálogo tenía poca significación frente a lo verdaderamente importante: “el gesto, la palabra, la visión, la plástica”.

Otra de las diferencias con el teatro tradicional consistía en que no había papeles principales y secundarios porque el espectáculo era un conjunto de muchos elementos cuya importancia era la misma. Además, “todos los personajes vienen de la vida (...) de la vida de Kantor, como nosotros”¹⁰²¹.

Kantor subrayaba siempre que sus actores no eran “intérpretes”, desde la perspectiva de la tradición stanislavskiana reinterpretada por sus discípulos y seguidores. Insistía en esa diferencia porque de sus escritos no se podía deducir qué pasaba en la realidad de los ensayos y en su trato con los actores. Respecto de la relación con estos reconocía que, al igual que Stanislavski, poseía la facultad de descubrir de inmediato en un hombre “todos sus defectos ... sobre todo los defectos, las cualidades no son tan interesantes”¹⁰²².

¹⁰²⁰ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 131.

¹⁰²¹ SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 132.

¹⁰²² SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 64.

En oposición al “ser otro” del teatro de raíz stanislavskiana, Kantor sostenía que el actor debía ser “él mismo”, representar su propio papel con “la materia de su ser, de su carácter”, como si “un fantasma se hubiera apoderado de él, un personaje salido de la pieza de Witkacy [Witkiewicz] o de mi imaginación de autor”, pero cuando recitara el texto debía hacerlo de una manera extraña al tratarse del “texto de otro”, debía comportarse como el *dibbuk* de la religión judía.

Esta figura representaba a las almas errantes que no podían descansar en paz debido al peso de sus pecados por lo cual se reencarnaban en un cuerpo vivo y lo poseían. A la inversa, tal posesión se consideraba un castigo a los pecados del poseído en una rueda infernal, en la cual poseído e íncubo permanecían separados; uno con su vida cotidiana y el otro, inmaterial, hablando desde el cuerpo ajeno de asuntos ajenos.

En el folklore judío el *dibbuk* estaba representado por una mujer intrigante, a quien todo el mundo conocía pero sin que fueran reconocidos por ella, que estaba ocupada por un muerto que no pertenecía a ese lugar. Con el actor pasaba algo semejante: era el muerto quien usaba su cuerpo para moverse y hablar en la escena, mientras él permanecía igual a sí mismo.

En esta separación del cuerpo y el espíritu, en este despojamiento del espíritu propio para ser invadido por el espíritu de un desconocido residía la relación actor/ personaje en el teatro de Kantor y caracteriza a los personajes de *La clase muerta*, los Viejitos-alumnos poseídos intermitentemente por los del drama de Witkiewicz. Lo que le ocurría al personaje en escena, “pasa[ba] por su boca sin haber pasado por su cerebro”, alegaba Kantor, a la par que reconocía su incapacidad de explicar esta circunstancia, de orden “metafísico”, de una manera “razonable”¹⁰²³.

Ahora bien, ese espíritu de muerto, ese íncubo que es el personaje, a diferencia del *dibbuk*, es también una construcción del propio actor. Las numerosas entrevistas que ha realizado Skiba- Lickel lo atestiguan casi sin excepciones, difiriendo solo en el grado de manipulación al que estos se sentían sometidos.

En una de ellas, acerca del Teatro Cero, la autora subrayaba que en ese período Kantor definía el tipo de trabajo que buscaba de los actores con expresiones tales como “no

¹⁰²³ KANTOR: *Ma voie vers le théâtre de la Mort* en *Annuaire International du Théâtre*, 1978, p. 13, cfr. en SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor* p.70 y entrevista *El actor-dibbuk* en op. cit., p. 70.

importa cómo”, “despegado”, “actuación sin actuación”, “gestos idiotas, ridículos, importunos” ,expresiones que Kantor contextualizó desde la teoría en el *Manifiesto del Teatro Cero*, que planteaba la necesidad de destruir las bases del teatro tradicional y, entre ellas, el papel del actor con sus recursos escénicos aprendidos.

Pero en su intención de analizar el trabajo junto al actor, Skiba-Lickel insistió en su apreciación de que Kantor utilizaba el “método del desprecio” en los ensayos. A esta toma de posición de la autora siguió un diálogo que resulta imprescindible consignar en tanto ilustraría la sordera “profesional” de esta, a menos que fuera una maniobra de provocación para hacer explayar al artista en el tema de su investigación. Kantor quiso que le aclarara lo que ella entendía por “actor” :

TK: *¿Junto a qué clase de actor?*¹⁰²⁴

AS: Del suyo

TK: Hablando de “desprecio”, usted es actriz profesional¹⁰²⁵.

Kantor se negaba a encuadrar a sus actores según los parámetros tradicionales y le descubría a la entrevistadora que lo estaba interrogando desde sus propios presupuestos de actor quien, en sus palabras, era “ un hombre que sube a la escena y asume todas las consecuencias de ese acto”. En tanto Kantor los definía como “alguien que se encuentra en una situación dada”¹⁰²⁶.

Además de señalarle que su definición era “de carácter social” le oponía el carácter “asocial” de la suya aclarándole : “son actores profesionales, pero no en el sentido utilizado en el teatro profesional”. Finalmente, Kantor aceptó que en la época del Teatro Cero podría existir un componente de “desprecio”, tal como ella lo entendía, pero que tal problema “estaba asociado a la realidad de rango más bajo”¹⁰²⁷ y no a su consideración respecto de los actores.

Bogdan Renczynski, formado en el método Stanislavski y en *stages* dirigidos por Grotowski, subrayaba el cuidado que se tomaba Kantor respecto de ellos antes de aceptarlos en su compañía: “Debía estar convencido de que la persona iba a soportar ese punto de partida, que aceptaría someterse a ese procedimiento que se llama la pieza o el papel kantoriano; que no se volvería loco”¹⁰²⁸.

¹⁰²⁴ La cursiva es mía.

¹⁰²⁵ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, pp. 39-40.

¹⁰²⁶ SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 40.

¹⁰²⁷ SKIBA-LICKEL: *Íbid.*, p. 40.

¹⁰²⁸ SKIBA-LICKEL: *Íbid.*, p. 121.

Kantor necesitaba otra clase de actor para su teatro. Su método de selección y su trabajo atestiguan en la práctica lo que afirmaba en sus escritos teóricos. Precisamente, refiriéndose a ese momento teatral en que el actor se veía “molestado” por los objetos y obligado a una “actuación sin actuación”, resulta esclarecedor el testimonio de Mira Richlycka.

Ella encarnó a la Gallina acuática sumergida en una bañera de agua caliente, en una posición incómoda, desde la cual procuraba hacerse oír del público mientras los demás actores le arrojaban agua o trataban de “ahogarla”. Ella intentaba impedirlo por todos los medios a su alcance y atribuía la gran veracidad de la escena a que no se trataba de un juego actoral sino de una situación en la frontera con la realidad.

Por otra parte, creía que todos los impedimentos impuestos por Kantor, antes que molestar a los actores, los “ayudaban” en las situaciones difíciles; hacía que “saliera de [ellos] lo que normalmente no podía[n] haber conseguido”. A su juicio era posible que ese trabajo con los objetos y las dificultades en que estos los colocaban había permitido que se volvieran “más próximos” al actor, en tanto “lo ayudaban a construir el personaje”. Recordaba que en el momento en que sus compañeros le hundían la cabeza en el agua, la actriz era “ella misma”, tratando de respirar¹⁰²⁹.

Otro de los actores, Andrzej Welminski, quitaba importancia a la condición personal que jugaba un papel tan relevante en la elección de los actores. Subrayaba, en cambio, la primacía de la actuación, que debía mantenerse siempre acorde con “la idea principal”; es decir, con “la visión de Kantor”.

Al ser también pintor, Welminski compartía su idea acerca del juego escénico como una relación de fuerzas: “alguien tiene un papel positivo, otro un papel negativo, un tercero un papel neutro, con lo cual el juego escénico ocurre entre los personajes”¹⁰³⁰.

La existencia de principios plásticos queda refrendada por Ludmilla Ryba, quien se refiere a “los movimientos de grupo” como precepto escénico fundamental, junto con “la relación con el espacio”.

Actores y objetos, todos los elementos del espectáculo debían estar en relación con el espacio escénico, continuaba Welminski: “No hay más agujeros en el espacio. Hay reglas

¹⁰²⁹ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*. *Íbid.*, p. 74-75.

¹⁰³⁰ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor.*, p. 84.

espaciales y Kantor las lleva en la sangre. Deben ser absolutamente respetadas”¹⁰³¹. Creía, además, que el actor kantoriano poseía, respecto del tradicional, una cualidad agregada, otro “tipo de conciencia”, más frecuente en los pintores que en los actores, que sería “más limitada”¹⁰³².

Ludmilla Ryba relativizaba también la posición anti actoral que se atribuía a los miembros del Cricot 2 respecto de los stanislavskianos. Si bien no era posible la “actuación psicológica”, solía ocurrir que Kantor les indicara en los ensayos “actuar con los sentimientos” -y daba como ejemplo el trabajo “profesional” de Stanislaw Richlicki en su papel de Cura de Wielopole-, circunstancia que ponía a prueba su propio sistema al no instituir una “negación completa”¹⁰³³ del método de Stanislavski sino abrirlo a una utilización puntual, como otro elemento más en el *collage* teórico¹⁰³⁴ del artista polaco. La flexibilidad de Kantor respecto de los principios -el principal, la “traición” a los mismos- jugaba a favor de las necesidades escénicas en determinados momentos de sus espectáculos, en un ir y volver a través de las fronteras que él mismo se había trazado. Pero también debía atender a la realidad de los actores de que disponía, sobre todo cuando montaba sus espectáculos fuera de Polonia. Allí había realizado ya una “limpieza” de los actores “profesionales” del Teatro Bagatella que habían formado parte del Teatro Cricot 2 en sus comienzos y antes de montar *La clase muerta*. Cuando lo hizo, todos pensaron que ese sería el fin de la compañía lo que, como fue evidente con el tiempo, no ocurrió.

En *Los zapateros* contó con cierto número de actores franceses formados en su tradición teatral quienes no se fiaban mucho de Kantor y sus métodos porque aún carecía de la consideración internacional de que disfrutó después de *La clase muerta*.

Juzgaban su propuesta muy vanguardista y no demasiado teatral en términos franceses, pues cortó mucho texto y en cuanto al que quedaba, pidió que se lo dijera muy rápidamente y de modo casi incomprensible. Los actores se mostraron bastante reticentes

¹⁰³¹ SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 90.

¹⁰³² Entrevista a Zybginiew Gostomski, SKIBA-LICKEL: Íbid., p. 101.

¹⁰³³ SKIBA-LICKEL: Íbid, p. 91.

¹⁰³⁴ La expresión “collage teórico” no implica incoherencia sino que asume para la reflexión de Kantor el “desarrollo polimorfo” de la invención cubista y el principio de “disociación” al que sometía el color y la forma a fin de que fueran apreciados por separado y mantuvieran su autonomía. En los *merz* Schwitters “combinaba los materiales encontrados con elementos de lenguaje oral y escrito, haciendo desaparecer las fronteras genéricas entra texto e imagen” y liberando la configuración de la obra de arte. THOMAS, Karin: *Diccionario del arte actual*. 1978, Labor, Barcelona, pp. 59-60.

y, a pesar de que durante los ensayos habían conseguido la atmósfera concebida por Kantor, el cambio de espacio de los ensayos al teatro donde tuvo lugar la representación hizo que se perdiera, pues en el “lugar teatral” tradicional, los actores volvieron a los hábitos adquiridos de vocalizar y proyectar la voz para que la audiencia los entendiese. De ese modo, se rompió el ritmo del espectáculo, el juego y el equilibrio de fuerzas que Kantor buscaba en la escena y esa experiencia lo hizo reacio, en adelante, a trabajar con personas a los que no conociera bien¹⁰³⁵.

Hay que subrayar que los actores que reclutaba el dramaturgo, en su mayor parte acudían porque “querían trabajar con Kantor”, ya estaban trabajando con él o lo habían hecho, interesados más en su persona y sus propuestas teatrales que en las posibilidades de hacer carrera y dinero. Por ello, debemos insistir en su método de alistamiento fundado en

“las relaciones privadas, en conversaciones... (...) Quería conocer la estructura psíquica de cada uno para poder utilizarla lo mejor posible en la escena. La mayor parte del tiempo, el personaje creado en la escena por Kantor respondía a los rasgos psíquicos del actor que lo encarnaba”¹⁰³⁶.

El resultado era, no un personaje “de” Kantor sino más bien “con” un actor que fuera “idéntico al hombre que estaba sobre el escenario”; un actor que adquiriría su condición “por el solo hecho de entrar en escena”¹⁰³⁷ el cual, como cualquiera de los objetos escénicos, no tenía que demostrar nada. La dificultad consistía en que, a diferencia de los objetos, los actores debían someterse durante los ensayos a un trabajo muy arduo y exigente como cualquier actor del teatro tradicional, para ganar un sitio que ellos, los objetos, tenían ganado de antemano.

Marie Vayssière, quien participó en los dos últimos espectáculos de Kantor pudo contemplar la condición del actor kantoriano desde una perspectiva más abierta, ya que ella no poseía una preparación formal y no le interesaba una carrera de actriz al uso ya antes de conocer a Kantor : “yo iba a mi manera”, aclaraba a Skiba-Lickel en la entrevista. Sostenía que los actores del Cricot 2 eran “verdaderos actores” puesto que su trabajo “no necesariamente debe referirse a tal o cual técnica”, sino que se trataba de saber “escuchar”, “concentrarse”, “estar disponible”, “soportar bastantes cosas”.

¹⁰³⁵ Entrevista a Waclaw Janicki en SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 106.

¹⁰³⁶ Entrevista a Roman Siwulak en SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 116.

¹⁰³⁷ SKIBA-LIKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 116.

Creía que lo principal en su relación con Kantor era tener claro cual era el “contrato” que la reunía en la escena con la persona que “lo observa y lo manipula” todo. También aceptaba explícitamente que un actor es “verdaderamente una materia, una materia esencial para [Kantor]...”. La actriz tuvo un momento de vacilación, para agregar de inmediato: “...es cierto que eso no es manipular, en cierto sentido...”, y admitió que todos los directores lo hacían “de manera más o menos perversa o más o menos abierta”¹⁰³⁸.

El actor-materia, el actor-objeto, no aparece en estas entrevistas en una dimensión absoluta, sino como un signo teatral complejo que no desaparecía en el personaje; era parte de un sistema que no lo privaba de su condición de persona, aún cuando estuviera embalado o mezclado con los objetos. Por otra parte, cada uno de ellos era irremplazable y cuando por alguna circunstancia no se contaba con el actor que encarnaba a un determinado personaje, este cambiaba, incluso de manera radical, como se verá más adelante.

Los actores eran muy conscientes de que Kantor hacía “algo raro, que él mismo era un ser extraordinario y que no distinguía la vida del teatro: “si se fijaba en un personaje interesante por la calle, lo dibujaba y luego lo utilizaba en la escena. Lo mismo ocurría con la gente de la compañía. Si se lo ayudaba en su trabajo, automáticamente era utilizado en la escena”. Kantor “tallaba los personajes sobre sus caracteres” y las personas actuaban su propio papel, “aunque de una manera algo deformada”¹⁰³⁹.

Marie-Thérèse Vido-Rzewuska asistió al último mes de ensayos de *Hoy es mi aniversario* y observó cómo Kantor animaba a sus actores a desplazarse libremente por el escenario mientras estudiaba sus movimientos espontáneos, los analizaba y aislaba para utilizar algunos de ellos en el montaje, si bien en su conjunto estaban siempre modulados por el dramaturgo. Les pedía que hablaran entre ellos, que “encontraran una razón de existir”¹⁰⁴⁰. No solo los movimientos: vigilaba siempre las miradas¹⁰⁴¹, que debían estar fijas en un punto que él designaba previamente según las necesidades del espectáculo.

De esta manera, el “compromiso” -según los términos de Skiba-Lickel- del actor kantoriano con el personaje no era problemático o incluso traumático, como puede ocurrir

¹⁰³⁸ Entrevista a Marie Vayssière en SKIBA-LICKEL: Op. cit., p. 142.

¹⁰³⁹ Entrevista a Stanislas Dudzicki (ex bombero, actor y desde 1988, ayudante personal de Kantor) en SKIBA-LICKEL: SKIBA-LIKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor* Op.cit., p. 128.

¹⁰⁴⁰ VIDO-RZEWSKA: *Le dernier mois des répétitions* en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 147.

¹⁰⁴¹ VIDO-RZEWSKA: Op. cit.: p. 155.

con el actor stanislavskiano, porque era “él mismo”, cargado con todo el bagaje de sus “predisposiciones”, de sus “destinaciones”, aquellas que habían llamado la atención del artista. Podía abandonarlo momentáneamente cuando quisiera fundiéndolo con el ritmo total, el continuo flujo de la materia escénica. Por otra parte, muchas de sus actividades en la escena forman parte también de la zona humana, fuera de la vista del público; actividades elementales que no le exigían ser “otro”. Consecuentemente, como se ha dicho más arriba, cada sustitución de actores implicaba un cambio en el personaje de las cuales, quizás una de las más acusadamente contradictorias, dio entrada a la compañía a Teresa Welminska.

Kantor tuvo necesidad de sustituir a Jerzy Stoklosa, quien encarnaba a uno de los Soldados de la Primera Guerra Mundial en *Wielopole, Wielopole*. Independientemente de la cuestión del género, que para el artista era indiferente, este le había pedido a Welminska que actuara con la virilidad de Stoklosa, “con la belleza de su cuerpo joven, con sus 1,90 m y su rostro fantástico” y cuando le objetó que era una mujer pequeña, sin las cualidades del actor a quien iba a reemplazar, recibió esta respuesta:

Querida, en mi teatro no hay sustitución de personas. Tú debes reemplazar a un personaje. No debes reemplazar a Jacek Stoklosa; eso es imposible. Debes despertar las mismas emociones que despertaba Jacek en ese espectáculo.(...) Pero debes hacerlo mediante tu cuerpo frágil. Tu misma entrada a escena debe ser diferente. Al entrar, mirarás al público imaginándote que son los últimos momentos de tu vida. Ya has aceptado tu muerte, has aceptado tu desaparición y en tu rostro, quiero ver la victoria sobre el miedo. Pero el miedo que debes combatir no es el miedo a la muerte o de un peligro: es el miedo a ese papel¹⁰⁴².

Es evidente que Kantor no apelaba a la imagen del Stoklosa, ni a la imaginación de la actriz para componer “su” personaje del Soldado sino a su capacidad de conmover al público como el actor lo había hecho mediante sus propias cualidades. Kantor percibía las dudas y vacilaciones de Welminska, su temor a no estar a la altura, e hizo uso de la tensión producida entre sus emociones y su voluntad de complacer al director para que la actriz, que en realidad era enfermera y nunca había actuado anteriormente, encarnara al nuevo Soldado.

Las emociones de la persona que no se creía capaz como actriz alimentaron las del personaje, el cual no era esta vez un héroe por entero, como quizás lo fuera encarnado por Stoklosa. El de Richlicka era un héroe cansado y polvoriento, pero un héroe, por ser capaz de vencer el miedo. Y el miedo es una emoción universal, primaria, con

¹⁰⁴² SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, pp. 134-135.

independencia de quien lo experimente y de la causa que lo produzca. Al miedo¹⁰⁴³, tan familiar para Kantor desde su infancia, apelaba el director para convencer a su actriz de que era capaz de ocupar al personaje. O de dejar que el personaje la ocupara a ella.

En el teatro dramático tradicional existen miles de interpretaciones de Hamlet y de Segismundo, según las escuelas, las modas, la sensibilidad y el talento de quienes en cada momento los han representado; sean hombres o mujeres. Sin embargo, es el texto literario, no la personalidad ni las emociones -o los “defectos”- de los actores quienes han creado al personaje dramático. Esos hamlets y esos segismundos masculinos o femeninos serán siempre personajes “dialectales”; no constituyen otra lengua, a diferencia de la propuesta de Kantor respecto de los, que estarán siempre referidos a la identidad del actor con su cuerpo como significante, ya significado previamente antes de subir al escenario, en lugar de estar colgados de un fantasma, de un personaje literario.

Así como Kantor tomaba a la realidad cotidiana previa como un extenso *ready-made*, la aislaba de su función y su finalidad para hacerla vivir una existencia autónoma¹⁰⁴⁴, el actor también será para él un *ready-made sui generis* y el personaje, una repetición, también *sui generis*, del actor cuyo cuerpo convocará los tiempos paralelos de la persona, del comediante y del personaje. Una “trampa” emocional para ojos y sensibilidades adormecidas por el runrún de la costumbre.

No obstante la alta dosis de subjetividad que signaba la relación entre el actor y su personaje, existía siempre un marco de referencia, el “modelo de actor”, que Kantor tuvo siempre presente desde su concepción orgánica del teatro, cuya lugar en la economía de la escena varió tanto que quizás el modelo más estable, en tanto los incluía a todos, era el “eterno vagabundo”.

En la elaboración de estos modelos, cambiantes a medida que la práctica artística los iba agotando, participaba la tradición elegida por Kantor cuya procedencia era diversa: la literatura, las artes plásticas, el teatro, el circo, la barraca de feria y el *happening*.

En el transcurso de su vida teatral los modelos de actor no fueron homogéneos ni constantes, como se puede inferir de la muy variada tradición artística a la que acudió: los

¹⁰⁴³ “No es verdad que el hombre MODERNO sea la mente triunfante sobre el miedo. ¡No lo creáis! El miedo existe. El miedo frente a la luz exterior, miedo frente al destino, frente a la muerte, miedo frente a lo desconocido, frente a la nada, frente al vacío”. KANTOR: *Pequeño manifiesto*. 1978. en *Teatro de la muerte y otros ensayos*, p. 139.

¹⁰⁴⁴ KANTOR: *Méthode de l'art d'être acteur* en *Les trois mousquetaires*, p. 157.

movimientos de los actores, a pesar de su origen “natural”, estaban tamizados por la construcción artificial basada en una lectura particular de la biomecánica de Meyerhold; la Máquina del Amor y de la Muerte, de *El loco y la monja*, proviene de la pintura *La femme* de Francis Picabia, según manifestara el propio Kantor, quien también mencionaba a Marx Ernst como uno de los principales componentes de su particular tradición¹⁰⁴⁵.

Durante la época de la guerra (Teatro Clandestino) apareció una tensión entre los modelos abstractos de *Balladyna*, inspirados en el Constructivismo y la Bauhaus, y la imposición de la realidad que se revelaba a su vida como insoslayable mediante la aparición del objeto real. Este lo condujo a la concepción del modelo de un actor real teñido de objetividad cuyo emblema fue la aparición de Ulises mediante un bulto indiscernible a quien nadie de entre el público hubiera podido reconocer como un ser humano, ni los personajes escénicos como Ulises. El actor, como el objeto, estaba modelado según la “realidad de último rango” de origen schulziano, que dio un vuelco a su teatro.

El fin de la guerra (Teatro Libre) y la implantación del régimen comunista abrió una etapa de crítica radical a la tradición en una especie de cruzada anti-teatral que coincidió con la fundación del Teatro Cricot 2 en 1955, que se prolongará hasta 1975. En esta etapa el modelo de actor responderá al grotesco circense y la aproximación *sui generis* a la biomecánica de Meyerhold.

Asomará el “bio-objeto” en *El Pulpo* a través de la Cabeza de Pablo Pocacosa, el protagonista, y el maniquí, materializado en sus Dos esposas muertas. Del circo proviene la presentación del papa Julio II, “un payaso con maillot/ cubierto de vendas, como una momia”¹⁰⁴⁶ que también anuncia el embalaje.

De modo que en esta etapa el modelo de actor es una especie de *collage* de diversas tradiciones y nuevos hallazgos, como Kantor define a su proyecto de puesta en escena del texto de Witkiewicz¹⁰⁴⁷. El modelo de actor será coherente, pues, con esa concepción heteróclita del espectáculo.

El arte Informal que dominaba entonces las artes plásticas constituyó un útil aliado para la

¹⁰⁴⁵ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, pp. 16-17.

¹⁰⁴⁶ KANTOR: *Proyecto de montaje para El pulpo*, en WITKIEWICZ: *El Pop o la Visió Hircanesa del Món*, p. 125.

¹⁰⁴⁷ KANTOR: *Proyecto de montaje para El pulpo*, en WITKIEWICZ: *El Pop o la Visió Hircanesa del Món*, p. 111.

campaña de demolición del teatro tradicional que Kantor había emprendido, en tanto la destrucción de la forma y la autonomía de la materia, el gesto y la mancha proveían de otros tantos modelos sobre los cuales ir edificando su nuevo teatro (Teatro Informal). En consecuencia, el modelo de actor reducirá su individualidad hasta la frontera con el objeto y en lucha con él (*En la pequeña finca*), cercano al *clown* y a lo grotesco, aspectos que no abandonará en adelante pues las notas que va arrastrando de un modelo a otro permanecen, asordinadas, en los sucesivos.

Esta etapa se radicaliza aún más con el Teatro Cero (*El loco y la monja*) de principios de los sesenta, caracterizada por una actuación indiferente, cansada, la “actuación sin actuación” en la cual aparecerá el modelo del actor-viajero-vagabundo que equipara el teatro con el viaje de la vida. Los actores van vestidos con atuendos de viaje, cargados con paraguas, cajas, maletas y mochilas.

Su inopia actoral condice con la fatiga de su eterno viaje que acabará en el Teatro Happening, con la desaparición del actor y su confusión con el público, el comienzo de la “preexistencia del actor”, de su transformación en “él-mismo”.

La ausencia de modelo teatral remitió a la pintura, a *La lección de anatomía* de Rembrandt, motivo sobre el cual Kantor montó el *happening* con que quiso encarnar el fin del viaje de la ficción. En la camilla el cuerpo del actor yace como un objeto vacío, pura materialidad sin espíritu, con el que asomaría el futuro modelo del muerto.

A pesar de lo que planteaba en el manifiesto del Teatro Imposible, Kantor deseaba ir más allá: a la desaparición del actor como tal en el *happening*, seguiría la imposibilidad de actuar y, consecuentemente, la desaparición del teatro tradicional. Hay que recordar que en *Las hermosas y los espantajos*, el espectáculo comenzaba en el guardarropas, no en la sala y el actor, confundido con el público, pertenecía a la vida real prestando sus servicios como empleado del guardarropas. En su doble condición de actor y particular, como los espectadores, uno y otros resultaban “imposibles” dado que el acceso a la sala les estaba vedado al comienzo del montaje. Y en el guardarropas no había nada que ver, salvo el espectáculo de sí mismos.

Como la aniquilación del teatro ya había sido cumplida con creces en las fauces de la vida real, el modelo del actor/espectador del *happening* y la vida corriente perdió su poder de conmoción y Kantor buscó en su extremo opuesto, en la condición de la muerte, un nuevo

territorio acorde con el proceso de desmaterialización a que se hallaba sometida su creación en esos años (1974). La condición de la muerte (Teatro de la Muerte) será el fundamento de los nuevos modelos de actor: el muerto y el maniquí (*La clase muerta*, *Wielopole*, *Wielopole, ¡Que revienten los artistas!*, *No volveré jamás*, *Hoy es mi aniversario*), que pueden considerarse una reinención del actor después de su desaparición en el público.

Por otra parte, el modelo del maniquí con una identidad debilitada frente a la del actor, que debía ser “él mismo” y su personaje, le proporcionará a Kantor el tipo de tensión que caracterizaba a su teatro. Asimilado como parte de esta dupla, el objeto perderá el protagonismo de que había gozado en etapas anteriores, convertido en “bio-objeto”, en compañero del actor, quien “resucitará” desde su desaparición en la multitud del Teatro Imposible, como retornado del territorio del “más allá” y, como Lázaro, convertido en otro.

La clase muerta fue montada desde el texto de Witkiewicz. A pesar de que el dramaturgo privilegiaba al actor y el método de actuación que exigían sus “infra-tragedias” huía de toda representación de la realidad vital, Kantor irá más allá de la “psicología fantástica”¹⁰⁴⁸ que impregnaba los personajes del dramaturgo, estableciendo el modelo del actor *dibbuk*, en virtud del cual los personajes de *Tumor Cervical* se infiltraban en los cuerpos de los Viejitos-alumnos de *La clase muerta*.

Este será el último modelo de actor, el que proviene “del fondo de nuestro subconsciente” y el instrumento mediante el cual Kantor “puso en escena la metafísica”¹⁰⁴⁹. Podría decirse que el actor-dibbuk será, más que un modelo, una estructura que repetirá con algunas diferencias: en *Wielopole*, *Wielopole* y en ausencia de un texto preexistente, los fantasmas familiares de Kantor impregnarán la vida de los actores-*dibbuk* para que estos recobren la que ya habían abandonado y que no abandonará más.

Sobre ella construirá los modelos asociados a la muerte: el muerto (la familia de Kantor y sus allegados, el Cura y el Rabino, su padre asesinado en Auschwitz con todas las víctimas de los campos de concentración y del stalinismo), y el soldado (víctima de las dos guerras, muerto preexistente destinado a la muerte).

El modelo del muerto ofrecía la posibilidad del espectáculo (el funeral) y el hecho de estar

¹⁰⁴⁸ SKIBA-LICKEL: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, p. 21.

¹⁰⁴⁹ SKIBA-LICKEL: *Op.cit.*, p. 13.

“del otro lado” confería aquella extrañeza que Bajtin observaba en la palabra, en tanto excluía a todos los signos escénicos de su “serie semántica habitual” y propiciaba el “desprendimiento del objeto del valor y del acontecimiento, de la necesaria serie ético-cognitiva¹⁰⁵⁰.

Los muertos son “adorados” y “rechazados”; “infinitamente ajenos”, “irreversiblemente diferentes”, “despojados de todo significado” y al no ocupar ya un lugar ni una función en la vida corriente, salvo su recordada condición de muertos, resultaban figuras propicias para ocupar la escena, adquirirán su biografía en la esquela funeraria y en la lápida, se constituirán en la absoluta diferencia frente a la homogeneidad de los vivos, sumidos en la realidad cotidiana.

En tal sentido, Guy Scarpetta señala que Kantor manipulaba la muerte como si fuera un *ready-made*¹⁰⁵¹, como un material, al igual que los rituales, a fin de sustituir, como producto de su trabajo, la dicotomía vida/muerte por la de dentro/fuera de campo artístico. La pintura provee de modelos teatrales de la muerte -Brueghel y su humor bufonesco, *Los desastres de la guerra* de Goya- que implican la posibilidad de volver del “más allá” a través del arte y de que al artista le sea permitido hacer sus duelos personales mediante la creación.

El retorno de muchos personajes de sus espectáculos anteriores y la concentración de signos de la memoria y del arte en *Hoy es mi aniversario* reúne en ese último espectáculo a todos los modelos del actor recuperado: el maniquí, el muerto, el soldado, el vagabundo de la barraca de feria y el artista perseguido. Allí, los actores del Teatro Cricot 2 desfilaron alrededor del catafalco de Meyerhold como último homenaje a los artistas y al teatro.

3.1.3. De sí mismo con el otro. Kantor en la escena: el giro autobiográfico.

Yo, a quien veis aquí en carne y hueso, el único que no tiene papel, soy el autor, el artista en medio de su obra; me veis, Jueces supremos, librame a vosotros en mi gloria. Tadeusz Kantor

Si, me he desdoblado/ Por otra parte, no es la primera vez. Tadeusz Kantor

¹⁰⁵⁰ BAJTIN: *Teoría y estética de la novela*, p. 65.

¹⁰⁵¹ SCARPETTA: *Kantor au présent*, p. 37.

La presencia de Kantor en la escena -sentado en una silla, a la izquierda del escenario o bien deambulando por ella- era el primer choque que experimentaba el público cuando comenzaba a ocupar sus asientos en la sala; oscilando el personaje entre la humildad de quien se libra al juicio de los espectadores pero, al mismo tiempo consciente de la “gloria” de ser el creador de todo aquello.

En algunos casos -*La clase muerta*- , los actores ya estaban allí¹⁰⁵² y en otros, él les daba la entrada, así como los despedía, sin unírseles en el momento de los aplausos finales. Mientras ordenaba o cambiaba el lugar de algunos objetos y controlaba que en la escena todo estuviera como deseaba no ignoraba a los espectadores; solía mirarlos pensativamente e, incluso, dependiendo del lugar donde hiciera la representación, les indicaba sus localidades o les alcanzaba almohadones para que pudieran tomar asiento en el suelo. En ese lapso Kantor era un personaje ambiguo, que no formaba parte del personal de la sala ni del público; no era un actor aunque lo pareciera, ni estaba dentro del espectáculo, que todavía no había comenzado.

Son muchas las teorías que circulan a fin de justificar esa presencia extemporánea en un espacio que, en principio, le estaría vedado. Algunas de ellas están consignadas por Denis Bablet quien reproduce, entre ellas, la que hizo más gracia a los asistentes a las Jornadas dedicadas al del artista celebradas en el Centro Georges Pompidou de Paris, en octubre de 1980. A la primera pregunta sobre el tema, Kantor se dirigió a una de sus amigas presentes y le pidió que repitiera la teoría de su hija al respecto: “Es el dibujante que en el cómic discute con su personaje”¹⁰⁵³. Bablet le reconoce mérito de insistir en el diálogo, aunque resulte insuficiente como teoría, opinión que compartimos y por ello nos proponemos sumar la nuestra en este capítulo.

Claude Amey registra las observaciones del propio Kantor acerca de lo que provisoriamente llamaremos “presencia extraña” en la codificada ceremonia teatral. Como la divinidad, parece definirse por lo que no es: no podía ser considerado autor, porque el texto era de otro o no había texto literario a partir de *Wielopole, Wielopole*. No era el director (*metteur-en scène*) al uso porque, según el artista, esa profesión no existía.

¹⁰⁵² Lo que se ha convertido en un casi infaltable tic en las puestas de los últimos años.

¹⁰⁵³ *Conversación con Tadeusz Kantor*, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 185.

Tampoco escenógrafo, ya que los objetos teatrales no eran “escenografías” en el sentido tradicional de *atrezzo*; ni tampoco actor aunque rondara por la escena.

Habría que matizar, sin embargo, esta última observación (y la cita del comienzo del capítulo) ya que en *No volveré jamás* Kantor no sólo tenía un papel -Yo en persona-, sino que también estaba repetido en el maniquí del Novio y en Ulises. En *Hoy es mi aniversario* compartía la escena con el Autorretrato y con su Sombra, encarnando al Propietario del “Pobre Cuarto de la Imaginación”, Tadeusz el artista Tadeusz Kantor.

Los personajes que asumía, que no eran otros que él mismo, recitaban inexpresivamente los textos, consistentes en monólogos grabados de distinta longitud, sin casi interacción en escena con los demás personajes. En las representaciones póstumas, su voz se obtuvo de las cintas de los ensayos al no haber tenido tiempo de registrar sus intervenciones con el técnico de sonido, como estaba proyectado¹⁰⁵⁴.

Así pues, a medida que su teatro adquiría un giro más autobiográfico -a partir de *Wielopole, Wielopole-*, la posición en la escena y el papel del artista se iba transformando. En los espectáculos anteriores a estos, Kantor solía sentarse de perfil o de tres cuartos -nunca de frente- respecto de la sala; generalmente en el lado izquierdo, cuando no se paseaba por la escena. En *No volveré jamás*, como Yo en persona, ocupaba una de las mesas del bar en medio de la escena, a la vez que su maniquí encarnaba el papel de Novio, el Yo maniquí. Kantor sostenía entre sus manos o dejaba sobre la mesa el cuaderno negro, su cuaderno de dirección, como signo identificador del personaje. Al finalizar el espectáculo, lo recogía y se lo metía bajo el brazo indicando que era el dueño absoluto de la escena, cuyo emblema era ese cuaderno.

También su atuendo era diferente al de los demás personajes, cuyos trajes tenían un aspecto anticuado -parecían estar fijados en la década de los veinte- y polvoriento acorde con el resto de los signos escénicos. Kantor vestía un elegante traje negro de corte moderno y una impoluta camisa blanca conjunto al que, en los últimos años, agregó un sombrero de ala ancha, también negro, y una bufanda.

El traje escénico indicaba que esa “presencia extraña” no era, en realidad, un personaje del espectáculo -o cuando lo encarnaba, era también algo más- cuya función se iría desvelando en el transcurso de las secuencias. Su vestimenta lo incluía a la vez que lo

¹⁰⁵⁴ DOBROWOLSKI, Tomasz (técnico de sonido). Testimonio recogido por Denis Bablet en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 262.

colocaba al margen; subrayaba su presencia y recordaba, al mismo tiempo, el sitio que ocupara en *La clase muerta* y en *Wielopole, Wielopole*, a un lado de la escena, atento al desarrollo del espectáculo. Le confería, además, un estatuto de clandestinidad, de infracción de las normas tradicionales de la escena, como si fuera un *voyeur* que corporiza su mirada en un espacio que, en principio, le estaría vedado en el teatro representativo si no fuera que, para Kantor, la clandestinidad era el lugar del arte, el espacio donde este podía dar respuestas a la realidad en lugar de no reproducirla.

La clandestinidad era el espacio de libertad que había experimentado toda su vida, incluso en el período de la ocupación nazi y durante el régimen comunista en el que transcurrieron los cuarenta años de su actividad artística posterior a la guerra. Su riesgo no era la censura sino la vida o la libertad física, nunca la interior.

Paradójicamente, su permanencia al margen subrayaba la centralidad de su presencia ambigua y la actividad que desarrollaba en ese “no lugar” -ni en la sala ni dentro del espectáculo, al menos hasta mediados de la década de los ochenta-, a fin de mostrar, aparentemente, “la obra del artista y al artista de la obra”¹⁰⁵⁵.

Por otra parte, como podía advertirse en *La clase muerta*, el “rincón” era el *topos* donde sucedían las cosas verdaderamente interesantes, donde se maquinaban las actividades “ilegales” del aula escolástica, así como la Antecámara de *Wielopole, Wielopole*, de significación semejante. La condición de “ilegalidad”, agregaba matices a la concepto de lo “clandestino”, que aludía a una actividad solitaria y apartada de la visibilidad, cuya naturaleza prohibida podía advertirse, aunque no quedara claramente definido el sentido y los límites de la interdicción. En cambio, lo “ilegal” desafiaba claramente normas establecidas y era, según Kantor, el lugar del arte y el artista, que siempre debía desafiarlas.

La “ilegalidad” de su presencia en ese “no lugar”, al menos en los dos primeros espectáculos, residía en que no era un actor-personaje; en cambio, y por momentos, podría considerárselo un espectador, aunque no estuviera en la sala sino más bien del lado de la escena, prohibida al público y cuyo límite marcara tan claramente con un cordón en *La clase muerta*. Y, por último, Kantor era el único que estaba “vivo” -condición que compartía con el público- frente a ese conjunto de personajes muertos y retornados.

A la pregunta de qué clase de figura se movía por el escenario disponiendo los objetos antes del espectáculo, o se los llevaba consigo fuera de él, como el mantel de la Última Cena que plegaba cuidadosamente en *Wielopole, Wielopole* antes de metérselo bajo el brazo, como al cuaderno de dirección, podría responderse que era el pintor. Pero de inmediato surge otra : ¿qué clase de pintor? ¿ Vermeer, el que pintó el *Atelier* o Velázquez, el que pintó *Las meninas* ?

En ambos casos, el artista se desdoblaba en el que pinta (Vermeer) y en el que se presenta mediante su propia y muy elocuente imagen en el cuadro (Velázquez), tan opuestas en uno y otro. Vermeer aparece de espaldas en el *Atelier*, expresando que todo lo que importaba de verdad estaba ante su vista: allí coincidían casi el pintor que estaba fuera -y que había pintado la mesa y el cortinado que el retratado de espaldas no podía ver por estar en primer plano- y el otro, que pintaba desde la propia tela. La grieta entre ambos es muy delgada en tanto pareciera haber una mutua “colaboración” entre los dos artistas. Lo que no alcanza a “decir” uno, lo “dice” el otro. El pintor “vivo”, fuera del cuadro, posee una visión más amplia y de conjunto; ve lo que el otro no puede ver. Al mismo tiempo, el pintor dentro del cuadro enfoca una mirada más subjetiva -la modelo, la pintura del fondo, la ventana-, ceñida su cotidianeidad de artista. Está en el centro de su universo, pero visto por el otro.

Velázquez también se había pintado en el centro de su universo aunque enfrentado a ese otro al que pintó absorto en sus pensamientos, suspendida la mano que sostiene el pincel, borroneado ya el aparente motivo reflejado en el espejo y concentrado en la idea del cuadro. Forma parte integrante -y no- del espectáculo de la corte, que lo rodea como los cuadros del fondo.

El pintor de fuera del cuadro es el preceptor de ese universo de fantasmas, el que “dice” lo que el de dentro no podía “decir”, al situarlo “ilegalmente”, en una suerte de desafío, junto a los que él retrata, que no son los mismos que el “ilegal” pintor del cuadro está pintando “legalmente”, aunque no preste atención a lo que estaba pintando en el momento en que es retratado. El artista está adentro y afuera, como esa figura huidiza recortada en la puerta abierta del fondo, a diferencia de Vermeer, quien desaparecía en el motivo. El pintor “vivo” de *Las meninas* no es sólo un “colaborador”: sobre todo, es un “cómplice” que proclama su propia “gloria”.

Lo que está a la vista del espectador en la sala de El Prado es la voluntad del pintor que su arte y él, como artista, fueran apreciados más allá de la glorificación de la Infanta y sus cortesanas. Por otra parte, ese cuadro produce un sentimiento de extrañeza en el espectador, que no está demasiado seguro de lo que está mirando y cuál es el significado de lo que ve, ya que las enigmáticas figuras en el espejo solo permiten especular sobre lo que está siendo pintado. Inversamente, la pintura de Vermeer celebra claramente su motivo y el pintor se esconde en el anonimato de la espalda de un pintor cualquiera.

La posición de Kantor en la escena tiene algo de los dos pintores. Kantor mira a sus actores y es mirado por el público. Controla el “universo” de la escena, que es el suyo propio, con la mirada omnicomprendiva del pintor Vermeer y a la vez con la del ignoto pintor del cuadro para quien no hay nada más importante que su atelier -¿el “Pobre Cuarto de la Imaginación”?- , porque todo lo que hay allí forma parte de su vida y de su creación.

El público asiste, como la Infanta y su entorno, al nacimiento de una obra de arte sin saber muy bien cómo entrar en ella porque su creador en la escena, perturba la relación binaria propia del teatro tradicional. Es como si hubiera invadido el también, “ilegalmente” - de forma similar a la incierta figura del fondo en el cuadro de Velázquez-, su taller y su sala de ensayos y lo hubiera sorprendido en plena creación, sintiéndose él también, en cierto modo extraño, aunque el ticket de la entrada que ha pagado le confirme su derecho de estar allí.

Con Kantor en la escena el público queda incluido en esa realidad oscilante y precaria en la que se mueve el artista y que es la propia de Velázquez y a pesar de la Cruz de la Orden de Malta que cruza su pecho en el retrato, lo que prevalece en la realidad es su precaria y devaluada socialmente condición de artista.

Desde una perspectiva menos modesta que la de Vermeer, Kantor hace zozobrar el sentido del espectáculo colocándose, como Velázquez, en toda su humildad y su “gloria” de artista, rodeado por sus personajes y sus objetos. Situado a la izquierda de la escena observa a sus actores, como Velázquez lo hace con el público que lo contempla desde la izquierda del cuadro, complicados uno y otro en lo que cada mirada está viendo, pero infinitamente lejanos entre sí porque el público ve lo que Kantor quiere mostrarle.

El artista sujeta todos los signos -espectador incluido- desde afuera, desde su idea, desde el hombre real que mueve a todas sus creaciones y no lo oculta. Kantor, como el pintor

vivo, dice del teatro lo que parte del teatro no quiere oír y para decirlo se coloca en esa posición “ilegal” y “clandestina”, de una estruendosa visibilidad.

Tampoco su personaje, fuera y dentro de la escena, adoptó los modelos a que se conformaron sus actores porque Kantor era y no era parte de ellos, según proclama su vestimenta de artista, construida también desde la pintura y afín a la imagen de Aristide Bruant¹⁰⁵⁶ en los carteles que pintó Toulouse Lautrec; una figura que conjugaba la *performance* con la ficción pictórica.

Kantor impedía con sus gestos y sus miradas que el espectáculo quedara librada a sus propias dinámicas, como en el teatro tradicional, al subordinarlo a la tensión y al *tempo* en las sucesivas presentaciones de modo que el personal, dentro y fuera de la escena, debía estar sumamente atento a sus lenguaje gestual, cuando les señalaba sus errores o corresponder a sus expresiones admiradas cuando una intervención le satisfacía especialmente.

También los actores debían estar dentro y fuera del espectáculo. Estas técnicas lo ayudaban a mantener la presencia del “sí mismo”, porque eran apelados no en cuanto personajes sino en cuanto comediantes y, a la vez, como personas privadas. Kantor no les permitía perderse en raptos interpretativos; en cuanto los percibía podía, eventualmente, disfrutarlos durante un cierto tiempo, hasta que los interrumpía con un gesto o un comentario, lo que provocaba muchas veces la furia de los actores y con ella, el abandono de la representación, el retorno a la realidad de los ensayos y sus conflictos en el escenario kantoriano.

El artista se atribuía el papel de controlador del “límite de la ilusión”¹⁰⁵⁷ a la vez que desnudaba públicamente los procedimientos con que montaba y activaba el espectáculo, mostrándose “él-mismo”, no como un director al uso, sino un “estratega”¹⁰⁵⁸ cuya misión era impedir que los actores se sintieran demasiado confortables en sus papeles y experimentaran la misma inseguridad que en muchos momentos de su vida real.

¹⁰⁵⁶ Aristide Bruant (1851-1925) fue un cantante y actor de cabaret, propietario de “Les Mirlitons”, en Montmartre, donde oficiaba, además, de maestro de ceremonias. Amigo de Toulouse-Lautrec, quien lo pintó en los carteles de los cabarets donde cantaba, vestido con su capa negra, sombrero de ala ancha y bufanda roja, su traje de escena. En sus canciones se burlaba de los ricos que venían a vivir “como pobres” a Montmartre porque estaba de moda. Santiago Rusiñol, en *Desde Molino* (Barcelona, 1945, reimpreso por Banca Mas Sardá en edición no venial, 1976), lo recordaba como el cantor de la vida de los pobres, los miserables y los enfermos de los suburbios de París.

¹⁰⁵⁷ BABLET: *Tadeusz Kantor. Ma voie dans le théâtre de la mort* en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 189.

¹⁰⁵⁸ SCARPETTA: *Kantor au présent*, p. 55.

Sus legendarios accesos de furia, el destruir todo cuanto se había hecho a pocos días del estreno, cuando la piezas habían encajado y parecían armonizar; el recomenzar otra vez desde cero, respondía a su necesidad de evitar la fosilización, la muerte del espectáculo, que debía latir desde la provisoriedad de la vida, vivir la angustia de la destrucción y asumir el esfuerzo por levantarlo todo nuevamente, y mejor.

En una conversación con Guy Scarpetta¹⁰⁵⁹ Kantor mencionaba la forma de trabajar de Picasso, documentada en el film *Le mystère Picasso* (1956, Henri Georges Clouzot), asimilable a la suya. En uno de las secuencias, el pintor comenzaba dibujando un ramo de flores muy esquemático que se metamorfoseaba en un pez, que se metamorfoseaba en un gallo, el cual quedaba prácticamente destruido por un rostro humano tintado de negro, con los ojos rojizos. Picasso recreaba la escala biológica: vegetal, animal, humano, en cuya genealogía la construcción y la destrucción eran las formas naturales -y sacrificiales desde el punto de vista simbólico- de la vida, que aludían también a la formación del cosmos y a la creación humana¹⁰⁶⁰.

Las figuras no se “construían” como artefactos sino que surgían orgánicamente, unas de otras; transformadas una en la otra y destruidas por la siguiente, la cual conservaba las huellas “biológicas” de su forma anterior, como la cabeza humana mantenía, en el lado izquierdo, a modo de penacho, la cola del gallo.

Del mismo modo orgánico surgían los espectáculos de Kantor, sujetos a las catástrofes y avatares de la vida del creador, de sus actores, de las dificultades de producción, de las circunstancias políticas. Definidos en sus cuadernos de dirección, pero no congelados en el proyecto, podían cambiar, como toda obra de arte que oscila entre la “cohesión” y lo “inacabado”¹⁰⁶¹. Las cóleras de Kantor eran, pues, escenas funcionales dedicadas a sus actores, a los miembros de su equipo técnico; a los productores, especialmente, a fin de sacudirles las inercias. Y quizás, también se las dedicaba a él mismo.

Sin embargo, a pesar de que estos episodios siempre formaron parte de su leyenda, los actores estaban habituados a ellos y no les atribuían demasiada importancia en lo

¹⁰⁵⁹ SCARPETTA: *Kantor au présent*, p. 185.

¹⁰⁶⁰ “Transformar el ser en un no ser infinitamente superior, tal es el fin de la creación del mundo. El proceso universal es un perpetuo combate ... (...) La vida moral del hombre consiste, pues, en tomar parte en la destrucción universal”. STEINER, Rudolf, cfr. CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, p. 168

¹⁰⁶¹ SCARPETTA: Op. cit., p. 277.

personal; eran gestos de una práctica destructiva que solo a veces les estaba destinada. En general, su cometido era afirmar la posición del creador frente a aquellos que consideraba “burócratas” -para Kantor, toda persona ajena al mundo artístico-, cuyo único objetivo era, a su juicio, dificultar su trabajo.

Franco Camarlinghi, asesor de cultura de la Comuna de Florencia cuando Kantor estaba en esa ciudad donde había sido invitado a montar *Wielopole, Wielopole*, presencié algunos estallidos motivados en parte y según su perspectiva, porque el artista “no entendía los tiempos de la burocracia”. Si faltaba alguna cosa “era un drama porque no se sentía respetado, cosa que sucedía en cada momento en el cual había un problema que no atinábamos a resolver”. También admitía que las crisis eran fruto del estado de tensión del artista porque un maniquí no le quedaba como pretendía -los construía él mismo, así como algunos objetos- o porque dudaba de las condiciones en que se hallaría el espectáculo el día del estreno¹⁰⁶².

Contrariamente a la ausencia física del autor y del director en el teatro tradicional, en el cual la relación se establecía -en apariencia- solamente entre la escena y la sala, Kantor planteaba que esta era una relación triangular que exponía con inquietante franqueza y que materializaba en la multiplicidad de papeles que se atribuía desde su espacio liminar y dentro de la escena.

Para los actores, era un espectador, un actor y a la vez, lo que en el teatro tradicional era un “*metteur-en-scène*”¹⁰⁶³, término que no justificaba la cualidad de su trabajo. A falta de un término que no cargue con los ecos teológicos del “demiurgo”¹⁰⁶⁴ de Schulz, el de “factótum”¹⁰⁶⁵ podría convenirle, en tanto el Kantor del escenario actuaba “por delegación” del que concebía la totalidad del espectáculo.

En cuanto al público, desde el momento en que aparecía sobre el escenario y tenía un papel, además del dramaturgo y también el autor, era un actor. Finalmente, respecto de sus actores actuaba, como se puede observar en el material fílmico, un atento espectador, además de otro comediante como ellos, pero un actor “fuera de cuadro” del mismo modo

¹⁰⁶² *L’Idea*. Entrevista a Franco Camarlinghi realizada por Elisabetta de Fazio y Francesca Pierangeli, en VALORIANI, Valerio (Ed.): *Kantor in Firenze*. 2002. Titivillus. Edizioni. Pisa, p. 44 y p. 47.

¹⁰⁶³ Kantor decía: “No soy un *metteur-en-scène*, soy un estratega”. SCARPETTA: *Kantor au présent*, p. 85.

¹⁰⁶⁴ Brunella Erulli utiliza esta metáfora para describirlo actuando en la escena; un demiurgo “divertido, maravilloso, irritado”, observándolo todo con una “mirada de cierta distancia y crueldad”, ERULLI: *Kantor: lo spazio delle emozioni* en VALORIANI, op. cit., p. 38.

¹⁰⁶⁵ Tercera acepción: “Persona de plena confianza de otra y que por delegación de esta despacha sus principales negocios”. CASARES, op. cit. p. 380.

que era un “director” dentro de cuadro, su propio cuadro.

El término de “factótum” para aproximarnos a la complejidad del personaje escénico desplegado por Kantor no debe ser interpretada como una definición -Kantor no se consideró otra cosa que un “artista”-, una aproximación metafórica e inestable en los límites con lo indecible y que sólo constituye una herramienta de trabajo que pone el acento en la “delegación” y, por ello, abrirse al otro, a la multiplicidad de los personajes encarnados por el artista.

En *La lección de anatomía* sobre la pintura homónima de Rembrandt, Kantor encarnaba al doctor Nicolaes Tulp, el maestro cirujano rodeado de sus discípulos que atendían respetuosamente sus enseñanzas en torno al cadáver que yacía en la camilla de disección. Kantor no “vacía” el “cadáver” sino que le vaciaba los bolsillos al actor: la extracción de las gafas, las llaves, los preservativos y otros pequeños objetos guardados en ellos se acompañaba de una explicación de tono erudito y científico sobre su naturaleza y función y cada uno era depositado cuidadosamente sobre un paño, como si fueran las vísceras del cuerpo, hasta que el conjunto cobraba el aspecto real de la pintura, cuya reproducción aparecía en la pared del fondo¹⁰⁶⁶.

También había participado como “actor” en los *happenings* anteriores de la década de los sesenta, si bien es preciso tener en cuenta que la función actoral no es congruente con las expresiones performativas que habían surgido como movimientos de resistencia al teatro representacional las cuales, al derribar las barreras que confinaban al público a contemplar el teatro como si fuera una pintura, arrastraban consigo la función del actor¹⁰⁶⁷.

Por ello, en estas acciones tendrá mas bien el papel de *performer*, cuya característica de privilegiar el “aquí y ahora” conservará en sus montajes posteriores y que, de alguna manera justificarán también su tendencia a la destrucción de los montajes cuando estos comenzaban a rodar sin problemas en los ensayos.

Cuando, en la última etapa del teatro de la muerte y de la memoria, su presencia en el escenario adquirió un carácter ligeramente menos “ilegal” al aparecer como personaje,

¹⁰⁶⁶ *Happening Lekja anatomii wedle Rembrandta* (La lección de anatomía según Rembrandt) . Fotografía. 1971. STANGRET: Tadeusz Kantor. *Malarski ambalaz totalnego dziela*. Ver Anexo.

¹⁰⁶⁷ SCHEPHERD, Simon, WALLIS, Mick: *Drama/Theatre/Performance*. 2006. Routledge. London and New York, p. 83.

¹⁰⁶⁷ PALAZZI, Renato: *Kantor. La materie e l'anima*. 2010. Teatrino di Fonde/Titivillus Mostre Editoria. Pisa, p. 99.

¹⁰⁶⁷ KOBIALKA, Michal: *Further on, nothing. Tadeusz Kantor Theatre*. 2009. University of Minnessota Press. Minneapolis. London., pp. 78 y p. 87.

mantuvo el plus de marginalidad performativa que lo diferenciaba de sus actores y del resto de los personajes.

Independientemente de que en *No volveré jamás* encarnara, por primera vez, al personaje de Tadeusz Kantor -tan familiar pero tan extraño- no dejaba de ser el animador de las acciones de la escena con sus gestos característicos, que configuraban todo un lenguaje establecido entre él y los actores, que dieron pie a que se le adjudicara, de manera un tanto fácil y reduccionista, la figura de “director de orquesta”, que no condice con las explicaciones del propio artista acerca de su función:

Tengo que estar presente siempre en escena, por una parte, como factor que destruya la ilusión; por la otra, para estimular a los actores. No se trata de dirigir sino de señalar, por ejemplo, los *crescendo*, los *diminuendo*, y de dar el toque en el momento preciso¹⁰⁶⁸.

En el orden de prioridades de esta declaración, ocupa el primer rango la destrucción de la ilusión, necesidad por completo ajena al director de orquesta, quien no se enfrenta a ninguna ilusión que destruir, aunque sí le correspondería estimular a los músicos. Pero, seguidamente, Kantor advertía: “no se trata de dirigir, sino de señalar”, por lo que sería pertinente prestar atención a la noción dirigir, que se refiere a una idea de conjunto que el sujeto tiene en la mente y, en tal sentido, la clase de dirección que ejercía Kantor dependía de sus estados de ánimo en el momento de la actuación, del de los actores, del espacio y no tanto de las referencias a lo ensayado o realizado en la presentación anterior.

Para intentar explicar las reservas de Kantor respecto de su papel en la escena, confrontaremos sus palabras con la imagen de director de orquesta que nos ilustran las de Daniel Barenboim:

... es el que sale solo, el que da la orden de empezar y parar, pero si lo miramos con profundidad, te das cuenta de que no tiene tanto [poder] porque es el único miembro de la orquesta que no goza de contacto físico con el sonido. Aunque tenga ideas geniales siempre va a depender del primer oboe para que se capaz de dar la nota correcta¹⁰⁶⁹.

La primera diferencia -y la más elemental- entre ambas figuras es la fisicidad. El instrumentista experimenta corporalmente el sonido, lo que hace única su voz. El actor es su propio instrumento, como el cantante. Pero el director de orquesta, como el teatral,

¹⁰⁶⁸ BABLET: *Entretiens avec T Kantor*. Cfr. BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 187

¹⁰⁶⁹ RUIZ MANTILLA, Jesús: *Daniel Barenboim*. Entrevista en “El País Semanal”, nº 1978/24.08.2014.

están fuera del juego que lo conecta al conjunto (de músicos, de actores) desde la materia (corporal), entre si y con el resto de los elementos (materia inerte) que lo conforman (el espacio, los instrumentos, los objetos), ya que participan de dicho conjunto mediante el concepto y la sensibilidad. El sonido (las acciones, los diálogos, los efectos) que experimentan le llegan desde fuera de su cuerpo.

En el teatro de Kantor la fisicidad no es un elemento diferenciador de poca importancia, como hemos podido ver a lo largo de esta investigación; de allí la necesidad del artista de permanecer en la escena multiplicando sus papeles; de participar también con su cuerpo de su propia obra. Sin embargo, esta sería una respuesta parcial a la cuestión que la contempla desde la perspectiva del sujeto, dejando en segundo plano el lugar de los artistas respecto del discurso.

Desde la teoría semiológica podríamos abordar esta perspectiva, valorando otras diferencias que competen al discurso, sea musical o dramático, que sitúan al director de orquesta y al director escénico (aceptemos momentáneamente un término rechazado por Kantor) en la función de nuevos emisores, intermediarios entre dicho discurso (la partitura musical, la pieza dramática) y la recepción.

Además de compartir este carácter, común a todo proceso sémico en el que interviene un sujeto, habría también diferencias originadas en el modo de intervención de ambos artistas en la lectura y la interpretación de dicho texto. Tanto en el teatro cuanto en la música este se verá sometido a la transducción, proceso de apropiación que lo transformará en un discurso nuevo.

Sin embargo, el peso de la transducción en el teatro es considerablemente mayor que en la interpretación musical teniendo en cuenta que en esta clase de manifestación espectacular, además del texto escrito, participan signos no verbales muy heterogéneos en concurrencia con los verbales y el compromiso del creador teatral en el proceso de creación se ve así multiplicado, volviéndose “ambiguo y polivalente”¹⁰⁷⁰.

Se podría concluir, pues, que la diferencia entre ambos discursos transducidos reside en la clase de libertades que ambos artistas se han tomado respecto del original. El director de orquesta, por lo general, se inclinaría hacia la fidelidad textual aunque esta no sea tan acentuada entre algunos intérpretes, como la versión de Elliot Gould de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach. No obstante ello, en el campo de la música, la

¹⁰⁷⁰ BOBES NAVES: Semiología de la obra dramática, pp. 224-231.

tendencia se inclina hacia esa clase lecturas -incluidas las heréticas-, que no son otra que las lecturas de su tiempo¹⁰⁷¹.

El director escénico siempre ha obrado con mayor libertad, en beneficio de su particular interpretación de la obra de un autor¹⁰⁷², procedimiento al que Kantor dedicaba todo su desprecio, en tanto consideraba que toda interpretación que se ciñera con mayor o menor fidelidad al desarrollo dramático conducía, inevitablemente, a la **“acumulación de la ilusión”**, en tanto no perdía de vista que su objetivo fundamental era no malograr el contacto con la **“realidad elemental y pre-textual, con “esa ‘preexistencia’ escénica que es la materia prima de la escena”**¹⁰⁷³. El, por el contrario, lo transducía en “materia prima”, ensanchando de modo casi ilimitado la frontera de su libertad respecto del discurso ajeno.

En el orden de la actuación, lo único que había en común entre el actor kantoriano, el actor tradicional y el intérprete musical era su obligación de aprender el texto. Sin embargo, el primero se diferenciaba de los otros dos porque participaba en la creación de los diálogos, aunque fuera Kantor quien estableciera las situaciones de las cuales surgían y tuviera la última palabra en la selección y secuenciación de las mismas. Sólo después de que el texto quedara completado en los ensayos, la “partitura” se escribía y debía ser escrupulosamente aprendida de memoria por los actores.

Esta circunstancia prestaba a los ensayos un carácter no de reproducción sino de creación, que se mantenía en las actuaciones¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷¹ Nadie sabe como “sonaba” la música antigua, a pesar de que conjuntos como el de Nikolas Harnoncourt utilicen instrumentos de época y la investigación musicológica haya tratado de reconstruir un tipo de interpretación que cambió en poco menos de medio siglo tanto los *tempi* como la técnica de interpretación vocal de esa clase de música. Respecto de los *tempi*, es notable la reducción del tiempo de ejecución de obras como *La Pasión según San Mateo* de Bach, o *El Mesías* de Haendel en las lecturas contemporáneas con respecto a las de la década de los cuarenta, por no abundar en la forma de expresión.

¹⁰⁷² Quizás la más convulsiva versión de Hamlet que pudimos presenciar fue la del director Eimuntas Nekrosius y la compañía Meno Fortas (La fortaleza del arte) de Lituania, en el Teatre Nacional de Catalunya entre el 25 y el 28 de setiembre de 2003. El director lituano enfrentó a los espectadores, durante más de tres horas, con el texto completo de Shakespeare cuyo protagonista no era un actor sino el joven y muy famoso cantante lituano de rock Andrius Mamontovas, quien con fría pero extremada violencia desencadenó la tragedia entre las estructuras de caños oxidados que representaban el reino de Dinamarca. La explosión permanentemente contenida que planeaba sobre la representación estaba metafórica con los trozos de hielo que caían desde arriba, de donde pendía una enorme y también oxidada sierra que parecía siempre a punto de desplomarse sobre la escena, presagiando la catástrofe final.

¹⁰⁷³ KANTOR: *El teatro de la muerte*, p. 177. Las negritas están en el original.

¹⁰⁷⁴ Algunos directores de coro -pocos; entre ellos el también cantante Lluís Vilamajó-, solían cambiar de su lugar habitual a los miembros de cada cuerda o introducir variaciones en la disposición espacial de las distintas voces el día del concierto y sin previo aviso. Más “grave” aún, podían modificar la forma de

Los ensayos de la compañía siempre eran fragmentarios y Kantor no insistía en secuencias que, a juicio de los actores, hubieran necesitado más trabajo. De esta manera, los enfrentaba -a ellos y al espectáculo- a una situación de riesgo real, el que corre toda creación artística que aspira a lograr el interés del público pero puede abocarse al fracaso.

Renato Palazzi interpretaba que la conciencia del riesgo podría tener su origen durante la ocupación nazi, cuando dedicarse a cualquier actividad clandestina conllevaba el peligro de perder la vida. Después el lance pasó a tener una categoría más subjetiva, expresaba el artista a Palazzi, pues “meterse en una materia inquietante como la del Teatro de La Muerte (...) [era] una clase de actividad que [ponía] en peligro el equilibrio psíquico” y quienes lo afrontaban debían ser apoyados durante todo el tiempo del espectáculo¹⁰⁷⁵.

Adentrándose en los aspectos biográficos del artista Renato Palazzi entendía también que su presencia en escena podía asociarse a la escisión de la personalidad, metaforizada en el motivo del doble, siempre presente en sus espectáculos y cuyo emblema serían los hermanos Janicki, aunque la concepción evasiva y precaria del yo también aparece en el retrato de su madre, que la representa en distintos tiempos de su vida y al que ya nos hemos referido, así como a su autorretrato con fotografías de su juventud hasta la madurez en los que Kantor intenta, vanamente, reconocerse, como ocurre en una de las secuencias de *¡Que revienten los artistas!*

Palazzi atribuía la insistencia en la multiplicidad a la ausencia de “un auténtico sujeto recordante” y a las fluctuaciones de un “yo narrante” que aparecía “bajo la superficie de una conciencia colectiva e impersonal”, aunque estuviera acompañada por “una clara individuación de quien ha vivido verdaderamente esa vida”¹⁰⁷⁶.

La relación existente entre el Kantor de la escena y el resto de los signos de sus espectáculos sería una relación proyectiva y la figura del propio Kantor, en el repliegue de dicha multiplicidad, quedaría transformada en “un precario yo sin límites definidos”¹⁰⁷⁷,

interpretar algunas estrofas de las obras respecto de lo ensayado, e incluso el orden de la partitura. Dicha circunstancia provocaba sentimientos matizados en los miembros del coro: desde inquietud hasta indignación, pero también disfrute en algunos de ellos. De esta manera se aseguraba, como Kantor en la escena, la más absoluta atención por parte de los cantantes al desautomatizarlos de un modo tan expeditivo, dando paso -este era su propósito principal- a la posibilidad de “crear” la música con la frescura de la primera vez.

¹⁰⁷⁵ PALAZZI: *La materia é l'anima*, p. 309.

¹⁰⁷⁶ PALAZZI: Op. cit., p. 310.

¹⁰⁷⁷ PALAZZI: *Íbid.*, p. 301. El autor establece, además, la diferencia con la concepción de la identidad de los personajes de Pirandello, ligados aún al drama y sus convenciones, a la vez que deslinda una tipología de dichas identidades relacionadas con la historia de Polonia: el personaje dividido a principios del siglo

en una especie de “depositario” de la memoria que otorgaría a lo recordado en el espectáculo la “apariencia de un origen”¹⁰⁷⁸, a modo de una instancia legitimadora o, de un modo más objetivo, según la autodefinición del propio Kantor, como “el guardián de la fortaleza”¹⁰⁷⁹.

Por clara y plausible que resulte la exposición de Palazzi, a nuestro juicio no insiste lo suficiente en una dimensión fundamental para el artista, como es la construcción de la identidad artística. El autor se ciñe a una exploración del sujeto como tal al afirmar que lleva a escena “sobre todo dispersos fragmentos de memoria y sentimiento personal”, recuerdos “en apariencia autónomos e incluso independientes del papel activo de un protagonista que los manipule con intención ordenadora”¹⁰⁸⁰.

No obstante la salvedad que introduce la expresión “en apariencia” y que subraya el principio ordenador del artista, hemos echado en falta una más amplia referencia a esa dimensión de esta particular identidad, que no concebía otra vida que no estuviere en un permanente diálogo reflexivo con el arte.

Por ello, una manera de pensar la presencia escénica de Kantor que trascienda el “yo”, con su flujo de recuerdos y sentimientos aparentemente desordenados, sería hacerlo desde el “sí mismo” de Paul Ricoeur¹⁰⁸¹, que recoge junto con la identidad personal, su identidad artística.

La fórmula “sí mismo” aparece como posibilidad, como diferencia y como alteridad que hace realmente independientes a estos fragmentos de sí sobre la escena, encarnados en las situaciones y los personajes, pero bien controlados por el artista creador, pues toda “fortaleza” necesita un “guardián” antes que un psicoanalista.

El “sí” reflexivo denota el movimiento de construcción del “sí mismo” -íntegramente, como un yo-artista capaz de convertir sus sentimientos, memoria y fantasmas en objetos- que Palazzi parece no contemplar y que, referido a Kantor, justifica tanto su presencia en

XX como herencia del siglo anterior; el que es reducido a silencio en la época de la Primera Guerra Mundial y las vanguardias; el yo hebraico del Holocausto y la Diáspora; el yo polaco asociado a la identidad nacional y una diáspora invisible del cual Kantor, polaco y judío, representaría el paradigma universal, rescatado de alguna manera en el Niño con el Velocípedo. PALAZZI: *La materia é l'anima*, p. 302.

¹⁰⁷⁸ PALAZZI: Op. cit., p. 310.

¹⁰⁷⁹ PALAZZI: *Íbid.*, p. 308.

¹⁰⁸⁰ PALAZZI: *Íbid.*; p. 310.

¹⁰⁸¹ RICOEUR, Paul: *Soi même comme un autre*. 1990. Seuil. Paris.

la escena como la de todos los personajes que incorpora como formas de la alteridad: sus familiares, sus paradigmas artísticos, sus perseguidores y la Historia, que marcó su vida con la pérdida del padre, con el Holocausto, con un régimen que, alternativamente, lo toleraba y lo expulsaba de sus instituciones. Pero no menos que debido a su voluntad, ese “sí mismo” está ordenado, en primer lugar, por el lenguaje; por los lenguajes de los que se servía como artista.

Por ello la escena kantoriana era un inacabado relato de “sí mismo” y de todas las apropiaciones que integró en cada uno de los pasos de su camino artístico: el Simbolismo y la muerte, el Constructivismo, la Bauhaus y la abstracción, Schulz y la realidad de último rango, Wyspianski y Witkiewicz frente a la realidad polaca, Meyerhold y su análisis de los movimientos, el Informalismo y el *happening* que se opusieron a la representación y, al mismo tiempo, obviaron las soluciones abstractas; sin olvidar a los pintores polacos y españoles que dejaron una profunda marca en el conjunto de su arte.

Kantor pasará del “estar sentado” -como fue la presentación de Ulises al público en 1944- en el límite de la escena, al “sentarse” o “pasearse” en el centro del escenario. De lo impersonal de la frase verbal a la reflexividad del verbo que lo tiene como protagonista discurre el camino que lo lleva hacia lo íntimo encarnado en su propio cuerpo.

Al incorporar al personaje “Tadeusz Kantor”, quienquiera que fuese, en la escena no se dirimía un problema ontológico sino una posición en el juego teatral, puesto que el “yo” no es otra cosa que una posición gramatical¹⁰⁸² y el reflexivo “se” constituye “el reflexivo de todos los pronombres personales”. Esta observación de Paul Ricoeur amplía la prerrogativa al reflexivo “si” en tanto comprendería a todas las personas gramaticales (el otro), el yo incluido, sustituyendo el pronombre personal “yo” por la expresión “sí mismo”¹⁰⁸³.

Hecha esta precisión, volvamos a la situación de Kantor en la escena en el punto en que lo

¹⁰⁸² “La importancia de su función [de las formas “pronominales”] se medirá por la naturaleza del problema que sirvan para resolver y que no es otro que el de la comunicación intersubjetiva. El lenguaje ha resuelto este problema creando un conjunto de signos “vacíos”, no referenciales por su relación a la “realidad”, siempre disponibles, y que se vuelven “llenos” no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso”. BENVENISTE, Émile: *Problemas de lingüística general*, vol I, Siglo XXI Editores, México, 1976, p.175.

¹⁰⁸³ La expresión “sí mismo” enuncia la dialéctica del sí y del otro que sí manifestadas en las formas identitarias del *idem* y del *ipse*. Por “mismo” entiende a la identidad absoluta que se opone al “otro distinto, diverso, desigual, inverso”, en el marco de un uso comparativo. La alteridad es constitutiva del yo y se constituye en la dialéctica que los vincula “en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra”. RICOEUR : *Soi même comme un autre*, p. 13.

habíamos dejado. La asunción de una identidad artístico-biográfica había partido de la posición inicial de “estar sentado” (en el margen de la escena), en la cual la plenitud del significado residía en el hecho mismo y en la silla que lo metaforizaba, actuando el gesto vanguardista de la desaparición del sujeto.

En el otro extremo del recorrido, el artista ocupará la posición que lo designa como “sí mismo” desdoblándose en sus personajes escénicos y colmando de significaciones la existencia conjunta del yo y el otro en su ambiguo papel de actor, “factótum” y de “guardián”. El *topos* de esa experiencia, de la presencia del otro en el “sí mismo”, es el cuadro y el teatro; ese “más allá” metaforizado en el territorio de la muerte.

La carga autobiográfica de su trayectoria artística se remontaría, en ciertos aspectos, a *El retorno de Ulises*, en la figura del viajero, del desterrado que perdió para siempre el país de la infancia como paradigma del creador y de sí mismo. De forma directa hallamos dicha inscripción en el teatro de sus últimos quince años, a partir de *Wielopole, Wielopole*, y en la pintura, en el ya mencionado *Autorretrat*, compuesto por fotografías de distintas épocas. Como el retrato de su madre, responde a una concepción temporal entrecortada por hiatos que acentúan la impresión de que esa suerte de *Bildungsroman* en imágenes está protagonizado por varios sujetos, distintos uno del otro.

Entre los primeros espectáculos, incluida *La clase muerta*, y los tres posteriores en que aparece como personaje. *Wielopole, Wielopole* constituye un espectáculo de transición en el cual no está solo como “factótum”, ocupando una posición liminar (*La clase muerta*), sino como una presencia invisible en la escena, declarada solamente en el programa de mano: “Estoy sentado en medio de la escena. Aquí está el texto de mi papel/ (nunca será representado)”¹⁰⁸⁴ porque, en realidad, seguirá permaneciendo en el margen, como en el espectáculo de cinco años atrás.

Seguidamente, pasará a describir a los personajes de su familia en el programa de mano: la abuela Katarzyna, su hermano el cura, el padre del artista en la fotografía tomada en 1914, la madre Helka y todos sus tíos y tías. La abuela y el cura, como “muertos sin sepultura”; los maniqués, “casi vivos y como vivos”; “los SOSÍAS, los personajes y sus

¹⁰⁸⁴KANTOR: *Wielopole, Wielopole (Las secuencias)*; texto destinado al programa de mano del espectáculo, en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 195. Ver en el Anexo la página inicial del mismo.

dobles”, todos ellos muertos, reunidos en aquella estancia, la Habitación familiar¹⁰⁸⁵.

Todos menos él, una figura puramente literaria que se escribe “sentado en medio de la escena”, pero no se muestra. Ese sosías declarado e invisible pone su historia personal sobre las tablas, su autobiografía.

El “texto de su papel” que “nunca será representado” solo existe a través de otras dos figuras literarias, inscritas en el programa de mano, que se atribuye su “realización”¹⁰⁸⁶ como “Director del Teatro Cricot 2”. Por eso está fuera, pero tan presente como en esas líneas del programa en las que atestigua que es el creador y responsable de todos los personajes (de su memoria), de los actores que los encarnan.

Escribe su autobiografía en la cual el estruendo de su ausencia (en el escenario), que el mismo anuncia, certifica su posición central como emisor de todos los significantes. Por ello no sería relevante, desde la perspectiva autobiográfica, que esté o no “en el medio de la escena”, con su cuerpo, como lo estará en las puestas siguientes encarnando un personaje, porque la actitud será la misma aunque la escritura sea diferente; sólo que en estas últimas la memoria se extenderá hasta incluir la vida familiar en una experiencia integral, ya en el campo del arte (del lenguaje, del Gran Otro).

Llegado a este punto, habría que detenerse, con Paul De Man, en las significaciones del género autobiográfico, comenzando por las dudas acerca de su existencia debido a la dificultad de su definición. De Man observa que “todo texto es autobiográfico” y, “por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser”. Por ello concluye que es más bien una “figura de lectura”, un “momento autobiográfico” en el cual ocurre “una alineación entre dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua”¹⁰⁸⁷.

En su diálogo con el texto demaniano Nora Catelli observa que dicha sustitución fracasa ya que lo singular de la autobiografía es que constituye “la experiencia del hiato retórico (...), la suma de todos los ‘yos’ anteriores al momento de la escritura”, en cuyo caso “sólo existirían las máscaras y estas no se le parecen” a quien escribe, subrayando “el vacío”

¹⁰⁸⁵ KANTOR en BABLET: *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, p. 195

¹⁰⁸⁶ “Director del Teatro Cricot 2: Tadeusz Kantor” (...) “Realizador del espectáculo: Tadeusz Kantor”, programa de mano, en op. cit., p. 194.

¹⁰⁸⁷ DE MAN, Paul: *La autobiografía como desfiguración* en *Suplementos Anthropos n° 29*. 1990. Barcelona, p. 113.

que existe tras ellas ¹⁰⁸⁸.

Si, desde estas observaciones, retornamos al *Autorretrato* de Kantor, podremos comprobar que es, precisamente, el “hiato retórico” el elemento ordenador de estas “máscaras”, que en su mayor parte ya no se le “parecían” en el momento en que emprendió la instalación. En la escena, ninguno de los personajes que lo enmascaran agotan, ni individualmente, ni en conjunto, ese múltiple “yo” de la acción escénica, quien (quienes) no es (son) otra cosa, que las distintas posiciones que ocupan los sosías temporales en ese lugar, entre los cuales, el Kantor del tiempo presente, el “factotum” aparece, a veces al margen, a veces en medio de la escena, ordenando a sus identidades y corporizando la experiencia de ese “hiato retórico” al que se refiere Catelli.

Su *Autorretrato*, a pesar de estar construido con fotografías -que vulgarmente pasan por ser el paradigma de la mimesis- no permite la fijación del personaje en una imagen hegemónica la cual se disemina en un conjunto heterogéneo de ellas; salvo dos, que fueron tomadas en la misma sesión y que constituyen el guiño y la advertencia del Kantor, “guardián de la frontera”, acerca de los peligros de la mimesis, como los de la ilusión, amenazas permanente a la realidad y autonomía del cuadro y de la escena, lugares donde se agazapa el referente. Por ello, se interpondrá como personaje liminar o escénico, asumiendo un modo de “desfiguración”, en tanto y siguiendo las palabras de Paul De Man, “no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción la cual, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial”¹⁰⁸⁹.

El movimiento hacia la autorreferencia que cobró el teatro de Kantor en los últimos años de su vida así como ciertos aspectos de la pintura -los autorretratos, el cuadro donde es sorprendido por uno de los amenazantes soldados de *Los fusilamientos del dos de mayo* de Goya¹⁰⁹⁰ y otro, al que ya nos hemos referido, donde aparece muerto pintado dos años antes de su real deceso- expresan la necesidad de un balance de todos los aspectos de su existencia y de los motivos fundamentales de su creación.

Su ausencia definitiva de la escena será el portazo metafórico, el último, con que el artista cerró su obra a toda posibilidad de representación. La gira póstuma a que se vio obligada la compañía parece haberlo corroborado, según algunas críticas de quienes

¹⁰⁸⁸ CATELLI, Nora: *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico*. 2007. Beatriz Viterbo. Buenos Aires, p. 35.

¹⁰⁸⁹ DE MAN: *La autobiografía como desfiguración*, p. 113.

¹⁰⁹⁰ KANTOR: *Nella mia stanza dell'immaginazione irrompe il soldato napoleonico del quadro di Goya* (En mi cuarto de la imaginación irrumpe el soldado napoleónico del cuadro de Goya). 1988. *La mia opera, il mio viaggio*, p. 225. Ver Anexo.

asistieron a las “representaciones”.

Guy Scarpetta, entre ellos, criticó duramente la decisión del Teatro Cricot 2 de cumplir con los compromisos contraídos por el artista, después de haber asistido a los últimos ensayos que se llevaron a cabo en Toulouse, ciudad en la que *Hoy es mi aniversario* se estrenó el 10 de enero de 1991, un mes y dos días después de la muerte de Kantor.

Como era habitual en los anteriores espectáculos, este nunca había sido ensayado desde el principio hasta el fin y lo que habían acordado los actores consistía, a su juicio, en un “cosido”(reprise) difícil de presentar como “un espectáculo de Kantor”. Cuando mucho, podría tratarse de un “arreglo cuyas inflexiones probablemente [el artista] jamás hubiera dejado pasar de haber vivido” .

Scarpetta desaprobaba, entre otros aspectos, la falta del control rítmico que el creador habría ejercido con su presencia por lo que criticó también la decisión de la compañía de sustituirlo por un “doble” vestido como él, que privaba al espectáculo del “juego de espejos que le era esencial” y, lo que consideraba más “hiriente”, que tal disposición dejaba la impresión de que Kantor era “reemplazable” y que cabía la posibilidad de “conformarse a su desaparición escénica”¹⁰⁹¹ .

Es difícil calibrar la justicia de la crítica de Scarpetta ya que los documentos filmicos en vida de Kantor que posee la Cricoteka corresponden a ensayos de secuencias sueltas y la grabación del espectáculo completo que se conserva es el que dirigió en Cracovia Stanislaw Zajaaczkowski para la televisión polaca, en mayo del mismo año del estreno. La mediación de este director, como ocurre con las grabaciones de Andrzej Sapija -la mayor parte de ellas- y la de Andrzej Wajda de *La clase muerta*¹⁰⁹², hace de cada espectáculo un “otro”, como no podía esperarse menos con el cambio de formato y la entrega de ese material a artistas sin relación con el teatro. La cámara televisiva, como la Cámara fotográfica-metralleta de *Wielopole, Wielopole*, mató aquello que fijaba para el recuerdo y envió al museo lo que, para Kantor, solo poseía el valor de un instrumento de trabajo.

En cuanto a los actores que llevaron a cabo ese espectáculo póstumo, el tiempo les fue

¹⁰⁹¹ SCARPETTA: *Kantor au présent*, p. 186-187.

¹⁰⁹² La clase muerta nunca se puso a la venta por la disconformidad de Kantor con el resultado. Próximamente la Cricoteka contempla la publicación de otro montaje de este espectáculo.

demostrando, a quienes creían poder rescatarlo, la imposibilidad de que su teatro sobreviviera sin su presencia y, salvo una función de *La clase muerta* realizada en Polonia¹⁰⁹³, no subieron nunca más a escena otra de sus creaciones. La compañía se dispersó, dedicándose sus miembros a sus propios proyectos o a sus profesiones habituales.

Kantor concebía sus espectáculos como organismos vivos, en los cuales nadie podía ser reemplazado por otro ya que, como él había manifestado, “cuando agrego un elemento no previsto, es la totalidad la que debe cambiar”¹⁰⁹⁴.

Con su muerte, el organismo había perdido la conciencia y la memoria. Sólo quedaba la posibilidad de que alguien, apropiándose de su herencia, como él se apropió del legado de sus antecesores, escogiera adoptar para su propia obra los dispositivos de la repetición y la diferencia.

¹⁰⁹³ SCARPETA: Op. cit., p. 187.

¹⁰⁹⁴ KANTOR en SCARPETTA: Kantor au présent, p. 200.

CONCLUSIONES

El arte no es una dirección sino la consecuencia de tu vida. Jaume Plensa

Considero a la vida y la creación como un viaje en el tiempo físico e interior, en el cual la esperanza se da sin cesar por encuentros inesperados, vagabundeos, regresos, búsquedas del buen camino. Tadeusz Kantor.

La aspiración de este estudio fue la de constituir un aporte a los estudios existentes sobre Tadeusz Kantor a través de los aspectos de su obra que dieron respuestas inéditas a la crisis del drama tradicional. El punto de partida fue el análisis de su espacio escénico, los signos teatrales que lo constituyeron y los conceptos que lo fundamentaron a través de los cuales el artista polaco enfrentó el problema de la representación mimética en la creación artística en general.

Kantor otorgó el sentido más amplio y orgánico a la expresión “re-teatralizar el teatro” con que la crítica sintetizara las aspiraciones de los sucesivos reformadores del drama tradicional y sus prácticas en el pasado siglo.

En la conclusión de nuestro trabajo no solo se insistirá en los supuestos iniciales de la investigación sintetizadas en las preguntas iniciales sino que se destacarán también algunas claves del teatro de Tadeusz Kantor y las dificultades halladas durante la escritura al confrontar los propósitos iniciales con la realización concreta de este proyecto.

Nuestra hipótesis de partida quedaba concentrada en dos cuestiones: en la primera nos planteábamos “por qué” su propuesta escénica se había centrado en los signos espectaculares -los objetos, el cuerpo del actor, el montaje- anteponiendo la visualidad al texto literario, al que atribuyó el valor de material. La segunda se refería al “cómo”; de qué estrategias se valió para crear una realidad en la escena en lugar de representarla..

De la confrontación de aquellas preguntas con la realización concreta de la escritura surgieron las siguientes reflexiones, a modo de conclusión.

Motivadas por la pregunta del “por qué” realizamos en la primera parte un recorrido por los conceptos antagónicos de representación y repetición, en tanto la obra de Kantor

puede ser leída como el combate permanente contra la mimesis, en el cual se valió de la repetición como un arma teóricas privilegiada, ya que todos los signos teatrales de la escena -objetos, cuerpos, personajes- llevan impresa la marca de la repetición.

Con la repetición Kantor cortaba las amarras con la representación entendida por la escena tradicional como única forma de dar cuenta de la realidad, sometida al tiempo cronológico. La ilusión teatral era la cara física de la representación, en tanto la repetición, según palabras del artista, su aspecto “metafísico” y “herético”, en tanto suponía hacer por “segunda vez” algo que habían hecho los dioses; acto peligroso cuyas consecuencias eran imprevisibles. Esta “segunda demiurgia” humana, además de constituir un reto a ellos, era el “corazón del arte”¹⁰⁹⁵. La repetición traslada la realidad al campo de lo poético, crea una realidad paralela que Kantor sitúa en la condición de la muerte, en el tiempo absoluto, antagónico al tiempo cronológico de la representación.

Unido a la representación, otro instrumento de similar categoría fue su descubrimiento del “objeto pobre” el cual conformaría el sistema de la “realidad de rango más bajo”, a la que pudo conceptualizar “con” la noción de “realidad degradada” de Bruno Schulz, de cuyas coincidencias y diferencias se dio cuenta en el capítulo correspondiente y que ejemplifican las relaciones activas y creadoras que el artista mantenía con los discursos que le habían precedido o con los actuales, que podían ser, no necesariamente artísticos sino de muy diversa índole.

La confrontación con la obra de su compatriota de entreguerras arrastró a su terreno algunos de sus principios, entre los cuales el de “herejía” fundamentó la actitud vital y artística de Kantor, junto a su espíritu contradictorio. La creación (herética) de Schulz, la “segunda demiurgia”, se realizaba en un universo paralelo al de la Creación con mayúscula y fue la vía, junto con la repetición, en la cual Kantor halló un modo de cerrar la puerta a la representación y a la ilusión teatral, la “amenaza” que llevaba dentro la realidad.

Con este recurso dramático nos enfrentamos durante la escritura con la primera de las grandes paradojas en el pensamiento teórico del artista polaco, convencido de que no se podía, o no se debía -los polos entre los cuales oscilarán sus reflexiones- eliminarla por completo de la escena.

¹⁰⁹⁵ Texto de presentación del programa de Wielopole, Wielopole en Firenze, 1980. Edición de la Cricoteka, S.D ni número de página.

En consecuencia trastocó la ilusión mimética en una ilusión “de bajo rango”, cercana al circo y a la barraca de feria, que adoptó como paradigmas de su teatro. De cómo llegó hasta allí dan testimonio los vestigios teóricos, documentados en los escritos, manifiestos y notas de dirección a los que pudimos acceder y que han sostenido nuestra escritura. Abarcan desde la década de los cuarenta hasta los últimos sesenta, con la melancólica aceptación de que, probablemente, era imposible eliminar por completo la ilusión de la escena al sostener, antes, la importancia del proceso que su bloqueo efectivo o su liquidación.

Entretanto, había desterrado los “trucos” técnicos habituales que reforzaban la verosimilitud de las situaciones dramáticas: la luz era neutra, la música estaba grabada de otras grabaciones anteriores, alguna muy antigua, o eran registros de interpretaciones en vivo *a cappella*. Las variaciones de sonido y los ruidos actuaban, no como descripciones o intensificadores, sino como indicios alusivos a una realidad vital, privada o histórica, preservada en la memoria llamando a la emoción de forma empática en lugar de la patética del drama.

El examen de estos conceptos, como resultado de la pregunta inicial, nos han proporcionado el marco teórico necesario para emprender la búsqueda de respuestas a la segunda pregunta.

Como punto de partida, contábamos con la hipótesis previa de que estas se hallaban en las formas de construcción de su espacio teatral, el cual podría caber en la metáfora del “Pobre Cuarto de la Imaginación”, el espacio donde se confundían el arte y la vida de su creador de manera indiscernible.

En la realidad vital, se trataba de su estudio de pintor el cual trasladó, en una última migración, a la realidad de la escena (*Hoy es mi aniversario*), donde sus cuadros, sus muebles, la estufa, la taza para el té; sus filias y sus fobias, la fotografía de sus padres, convivían con los objetos teatrales.

En el trato particular que hemos dedicado cada uno de ellos en la escritura fue necesario establecer algún tipo de organización del ingente material existente y, dado el carácter de las estructuras lingüísticas del discurso teatral de Kantor, advertimos que el criterio genealógico o cronológico no eran viables para nuestros propósitos como recursos principales, adoptando finalmente la perspectiva discontinua propia de los acontecimientos discursivos señalada por Foucault, que fragmentan el tiempo y

dispersa el sujeto, de tal modo que no es posible establecer, entre los elementos de la serie discursiva, “vínculos de causalidad mecánica o de necesidad ideal”¹⁰⁹⁶.

De acuerdo con ello, los objetos fueron organizados metodológicamente en sistemas y series abiertas de “acontecimientos” de fronteras permeables, integrados en el sistema de la escena según su origen iconográfico, su autonomía, el formato o la morfología.

Además, con la lectura del lenguaje teatral de Kantor desde la noción de “discurso” -que Foucault caracteriza como “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”¹⁰⁹⁷-, pudimos constatar que todos los signos escénicos integrados en las series constituyen “actos nuevos” cuya afirmación no reside en “lo que se dice” sino en el “acontecimiento”¹⁰⁹⁸.

Las series de objetos así organizados desvelaron una triple perspectiva que nos permitió apreciarlos como objetos comunes, de la vida real; como objetos resemantizados en la escena y, finalmente, desde una perspectiva histórica. De este modo quedaba preservada su singularidad dentro de las series, y se pudo incluir también criterios genealógicos y cronológicos a través de las metamorfosis operadas en su forma y la resemantización que adquirirían en sus migraciones.

Hemos podido consignar, además, que las sucesivas apariciones de los mismos objetos en contextos diferentes se enmarcaban en la repetición, a la que pertenecen los numerosos “dobles” -de personajes, de actores, del propio artista- noción a la que Kantor concedió una presencia insistente en toda su obra tanto plástica como escénica. El cuerpo humano se vio afectado de tal modo por este tramiento que aparece bajo la forma de actores vivos de maniqués, cuerpos “muertos”. La muerte -teatralizada en los ritos funerarios- proveía a Kantor del paradigma de lo irrepresentable, la condición de la muerte, que aparecerá en la escena como el doble artístico de la vida.

Durante el transcurso de la investigación y la escritura pudimos establecer las diferencias entre los dobles kantorianos y los literarios. Ellos pertenecen al “otro lado”, que puede entenderse como un “más allá” en el cual, sin que falten algunos débiles

¹⁰⁹⁶ FOUCAULT: *Íbid.*, p. 48.

¹⁰⁹⁷ *El orden del discurso*, p. 12.

¹⁰⁹⁸ *Op. cit.*, p. 24.

amarres con la realidad vital, no rigen el orden cronológico e irreversible sino el orden retórico de la repetición. Los habitantes del “otro lado” obedecen, además, al sistema de fronteras imposibles que Kantor traza -y borrona después de trazarlas- entre la vida y la muerte, lo inerte y lo vital, el arte y la vida, la pintura y el teatro.

Del proceso de revisión de lo escrito surgieron algunas claves fundamentales que rigen la construcción escénica de Tadeusz Kantor. De ellas hay dos que hemos considerado capaces de constituirse en sistemas: la visualidad y la repetición.

La visualidad es el fundamento de la obra total de Kantor, quien manifestaba, a nuestro juicio, una estructura de pensamiento espacial. Como pintor, pensaba en imágenes y como hombre de teatro, lo hacía “con” el objeto. Incluso en sus escritos teóricos no adoptaba el carácter lineal de la prosa sino la espacialidad de la poesía, subrayada por el uso de los recursos tipográficos, semantizados como iconos conceptuales autónomos. Sus imágenes se hacían reales en el cuadro y la realidad (“de último rango”) se apoderaba de la escena a través de la omnipresencia del “objeto pobre”. En ella, la bidimensionalidad de los cuadros o las fotografías quedaba pospuesta por su resemantización como objeto escénico.

Además, su visión espacial era deudora de los intensos estudios que consagró Kantor a esa área de conocimiento, constantemente revisados desde su etapa de formación. El “Espacio” (cósmico) lo era todo, la “UR MATERIA” que había formado la materia (cósmica) en un proceso de creación, destrucción, y metamorfosis (otras de las claves estructurantes en su concepción y práctica de la escena), donde se encarnaba de manera visual el invisible drama cósmico que tenía lugar en el “Espacio”. El nodo que mantenía sujetos (pero separados) al universo con la creación era la puerta por la cual la realidad y la vida entraban al teatro, sustrayéndolo a la vicariedad de la representación mimética, para la cual no había más que un mundo de referencia y no dos en conexión y autonomía.

El Espacio, como la memoria, carece de lugar físico puesto que es “el” lugar. Kantor fundó su teatro en ese “no lugar” (y en la condición de la muerte, el otro “no lugar”), a partir de mediados de la década de los setenta, con *La clase muerta*, espectáculo en el cual se manifestó una vez más la complejidad y riqueza de sus recursos y la madurez de su lenguaje teatral.

La memoria era, para el artista, la materia espiritual regida por el inconciente similar a la obra de arte, que no se deja agotar; el reservorio de imágenes, impresiones y recuerdos que, como afirmaba, alcanzaban su época prenatal.

Sin embargo, la memoria generaba tensiones con la visualidad en la escritura escénica, que Kantor no se permitía ocultar sino que, revelando siempre el revés del teatro, las escenificaba en las tablas con la acción teatral (el tío Olek que no recuerda como abrir la puerta en *Wielopole, Wielopole* y repite incontables veces los movimientos apropiados, aunque los suspende antes de alcanzar el resultado), y en la plástica (la instalación *Asalto*). Así, la asociación conflictiva entre la memoria y la visualidad constituye uno de los baluartes de su lucha contra la ilusión teatral.

Finalmente, la migración es un aspecto que presta “carácter cíclico”¹⁰⁹⁹ a la obra de Kantor¹¹⁰⁰. El motivo del viaje subyace en la reestructuración de la escena como ruta que deja vacío el espacio central y constituye otra de las claves metafóricas que se desprende, además, del conjunto de sus personajes, muchos de los cuales viven en la escena situaciones “de paso” como los actores ambulantes que se reúnen en el bar de *¡Que revienten los artistas!* cargados con sus bultos y maletas. Con ellos Kantor explicitaba la condición del artista, su viaje por la vida y la creación; un periplo sin garantías de llegar a algún sitio; siempre en el camino.

Debido a que la temporalidad circular y el fragmento sostienen la estructura de sus espectáculos, en ellos no se puede discernir la fábula, ya que su trama se compone de secuencias inconclusas montadas sobre el ritmo de las acciones y no por la lógica de la diégesis. Algunas de ellas consisten únicamente en la repetición de gestos de la vida cotidiana -abrir una puerta, subir una escalera, ponerse el sombrero- sin una historia que las contextualice ni las justifique. Carecen de cualquier significación que no sea la que está expuesta a la mirada, y este procedimiento conecta el sistema de la repetición con el sistema de la visualidad.

Hemos constatado también en el transcurso de la investigación que del sistema de la repetición se desprenden consecuencias que, muy visiblemente, conforman la construcción escénica del artista en la cual las situaciones y los personajes ocurren o están, al menos, dos veces y la identidad de estos se dispersa en un mismo espectáculo,

¹⁰⁹⁹ PALAZZI: Kantor. *La materia e l'anima*, p. 92.

¹¹⁰⁰ También muchas de sus pinturas y dibujos se organizan en series y ciclos.

debido a que mutan de un acto a otro (el Doctor Klein/Jehová en *Hoy es mi aniversario*), o son invadidos por otro personaje, condición que los distingue en *La clase muerta*.

La presencia de Kantor en la escena podría enfocarse como un caso especial de la repetición dado que constituye una figura casi papirofléxica que se repite a sí mismo fuera de la escena, pero dentro del espectáculo como su responsable y autor; y dentro de ella, en funciones de actor y creador, en un movimiento de facetas que remiten del uno al otro y justifican que en el capítulo correspondiente hayamos propuesto, a cambio de su consideración como “director de orquesta” que a menudo se le atribuye, la nuestra de “factótum”.

Durante la etapa de investigación e intentando ordenar y jerarquizar la incorporación histórica de nuevos hallazgos en el proceso de construcción del sistema teatral kantoriano, nos hemos topado, una vez más, con otra paradoja: la inmensa paradoja de la muerte, que inaugura la última etapa de su lucha permanente contra la mimesis.

En la realidad vital, la muerte solo puede ocurrir una vez. Cumplida esta solo existe la condición de la muerte como un concepto puro y por ello constituye la mayor garantía contra la representación, en ausencia de un referente. Con dicha noción desactiva los intentos de representarla según las habituales descripciones de la “vida”, cumplido el tránsito de la muerte: el Hades homérico, los frontales románicos que ilustran los tormentos infernales, el mismo infierno de Dante, proyectan los terrores vitales de los vivos -la pérdida de la memoria, el castigo eterno infligido al cuerpo- pero no dan cuenta de la condición de la muerte.

Al situar la realidad de la escena en ese “no lugar” irrepresentable, donde no rige la caducidad ni irreversibilidad del tiempo porque el suyo es la eternidad, los personajes son moribundos que no acaban de morir, o si lo hacen resucitan y si no se ha verificado la muerte en escena es porque todos ellos están tocados por la condición de la muerte; todos ellos son retornados, ni vivos ni muertos cuya existencia *post mortem* no depende de la memoria de los vivos porque están signados por el eterno retorno.

Al haber advertido, a medida que avanzaba la escritura, las múltiples conexiones entre la visualidad y la repetición, podríamos concluir que la escena kantoriana constituye un sistema tan cerrado y tan abierto como el “Espacio” que siempre tuvo presente. En

dicho sistema las tensiones entre el arte y la realidad vital, la creación y la representación, se jugaban del lado de la metamorfosis, se situaban en la “realidad de último rango”, del “objeto pobre” y de la condición de la muerte porque la “fascinación por la realidad”¹¹⁰¹ le impedía, honestamente, representarla.

Queremos advertir que el presente estudio constituye una suerte de enmascaramiento, ya que intentábamos hacer comunicable una experiencia única conservada en la memoria. Desde el punto de partida tuvimos presente que la decodificación sería parcial e incompleta al aceptar la paradoja de que una obra de arte es un discurso concluido a la vez que inagotable.

Como la memoria es débil, parcial e intermitente y ante la improbable contingencia de que Kantor, como Ulises, “retornara” para manifestarse nuevamente en la escena, debimos contentarnos, a fin de recuperar algo de esa experiencia, con su Sombra deformada por las grabaciones de sus puestas en escena, mediadas por la mirada (fabuladora) de sus directores (de cine y de televisión) quienes, con sus insertos y movimientos de cámara, perdieron de vista que, quizás, hubiera sido preferible dejar que la máquina actuara como un espectador más a fin de ser, ella también, teatralizada. Algunos de esos insertos -los espacios de la “realidad de último rango” recorridos por los personajes en la última versión de *La clase muerta*-, si bien contribuyen a suplir las ausencias de información conceptual del público medio, enmascaran el hecho teatral en un formato fílmico; es decir, en una “reproducción” más o menos libre de un espectáculo de Kantor.

Desde nuestra perspectiva, los ensayos sin editar a los que hemos tenido acceso daban cuenta de forma más apropiada de su sistema teatral, construido sobre el fragmento, habida cuenta que Kantor no hacía ensayos generales y lo que ocurría ante los espectadores sufría variaciones, a veces importantes. Atentas a ese hábito del artista, hemos recordado durante toda la escritura, con cierta melancolía, que la entonces doctoranda Laura Parlagreco presencié todos los ensayos preparatorios de *Wielopole*, *Wielopole* en Florencia condición de partida que hubiéramos deseado para nuestra investigación.

¹¹⁰¹ KANTOR: *Pequeño manifiesto* 1978, en *Metamorphoses*, p. 141.

Dicho esto, no es nuestra intención enmascarar sus debilidades sino de subrayar, como Kantor, la importancia del proceso durante el cual debimos enfrentar las dificultades previstas de antemano cuando emprendimos este viaje y las no previstas que fuimos hallando en el camino. Aún advertidas respecto a las primeras, algunas variaron su importancia en el transcurso de la investigación y la escritura.

Topamos, en primer lugar, con la frontera de la lengua cuya insuficiencia relativizamos en ocasión de nuestra asistencia a los espectáculos al no haber echado demasiado en falta la comprensión de los diálogos. Sin embargo, en la fase de lectura, el acceso a los guiones y partituras, mas la revisión de los espectáculos con grabaciones subtituladas redimensionaron el problema, por lo que debimos enfrentarnos a la evidencia de que quien vivió esa experiencia teatral insólita y la que se había propuesto dar cuenta de ella ocupaban posiciones diferentes, muchos años después y enfriado ya el clima intensamente emocional que se vivía en la sala.

La insuficiencia lingüística limitó también las posibilidades de consultar las obras completas de Kantor sin depender del criterio selectivo de los traductores. Estas fueron publicadas en 2005 en tres volúmenes¹¹⁰² y aún no han sido traducidas a otras lenguas las cuales abarcan sus escritos desde 1937 hasta 1990. A pesar de que las traducciones parciales que hemos consultado aborden textos fundamentales, constituyen una pequeña parte de su escritura y el acceso a la totalidad podría haber colmado algunas lagunas y enriquecido los enfoques.

Respecto del marco teórico, el transcurso de la escritura demostró que la semiótica teatral era reductora respecto del carácter del teatro de Kantor debido a que esos estudios se refieren a las formas teatrales que Kantor contribuyó a desacreditar y, aunque al principio de nuestro estudio ensayamos la articulación de sus experiencias teatrales con dicha metodología, advertimos que insistir en ella, estableciendo necesariamente las distancias entre aquella y la realidad escénica del artista, habría desviado demasiado nuestra investigación de su propósito inicial, aunque haya permanecido como una perspectiva de lectura. Por otra parte, carecíamos de una formación específica en lingüística, razón por la cual también hemos menguado, en lo

¹¹⁰² KANTOR, Tadeusz: *Pisma* (Obras). Krzysztof Plesniarowicz (Ed.). 3 vol. 2005. Cricoteka-Centre for Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. Krakow.

posible, el recurso a disciplinas como la filosofía y el psicoanálisis lacaniano, el cual ha resultado muy productivo para la crítica literaria.

El presente estudio planteó preguntas que, durante el proceso de escritura fuimos descubriendo que serían necesariamente parciales y aún que podrían haber sido abordadas desde otros enfoques; en especial, el grado de profundidad con que tratamos las conexiones entre los textos teóricos de Kantor y su concreción escénica y plástica.

Para ello hubiera sido necesario acceder a la totalidad de su obra teórica a fin establecer una genealogía de los conceptos y las metamorfosis que experimentaron que fundamentaron su lenguaje teatral, particularmente los escritos entre los años 1934 y 1974, época que Kantor maduró la mayoría de ellos, cuyos textos recopila el primer tomo de la edición de Plesniarowski denominada, precisamente, *Metamorfosis*. En el marco de dichos textos podría haberse tratado la escena kantoriana desde la perspectiva de la ilusión escénica, que habría solventado mejor su combate contra la representación, a la vez que, por contraste, hubiera dado cuenta de la construcción del espacio escénico.

De esa necesidad y esta insatisfacción surgió la posibilidad de otra posible tarea que quizás resultara de interés para quienes, en el ámbito del lenguaje teatral, se acercaran con espíritu investigador a las huellas filmadas de la obra de Kantor, ahora definitivamente acabada.

La propuesta futura, que reconocemos algo utópica, en la medida en que pudiéramos realizarla, llamaría a una colaboración con quienes fueran capaces de leer y traducir, en el marco de la teoría teatral, los textos mencionados a alguna de las lenguas a las que tenemos acceso, sin traicionarlos en lo que fuera posible. La finalidad de este trabajo previo sería la escritura de un diccionario crítico de los conceptos kantorianos, cuyo criterio genealógico consignara sus transformaciones, y que es inexistente hasta el presente en ese formato.

Creemos que se trataría de un emprendimiento en el espíritu de Kantor, quien no pretendía producir epígonos ni discípulos, sino que su trabajo sirviera como elemento de provocación para quienes se acercaran a su obra, como él había actuado respecto de sus predecesores, “los antepasados”; no para guardarles fidelidad sino para alimentar su propia creación.

Una antigua historia jasídica relata que cierto piadoso y sabio rabino solía frecuentar un lugar apartado del bosque en el cual encendía una hoguera y, mediante determinadas palabras, entraba en contacto con Dios. Años más tarde, uno de sus discípulos encontró el lugar, consiguió hacer el fuego, pero había olvidado las palabras; sin embargo, fue capaz de hablarle a su Creador. Treinta años después, un discípulo del discípulo halló el lugar, pero no fue capaz de encender el fuego ni conocía las palabras; a pesar de ello, consiguió comunicarse con el Señor. Finalmente, un discípulo del discípulo de este discípulo que anhelaba repetir la experiencia, no encontró el lugar en el bosque, ni supo el modo de encender la hoguera, ni cuáles eran las palabras sagradas; y aún, sin todo aquello, pudo acercarse a Dios pues conocía la historia y esa memoria fue suficiente.

La autora de esta investigación había oído el cuento en su entorno familiar, desde hacía muchos años. Antes de escribir las conclusiones, sabía ya que ese relato les pondría fin porque concentraba la ambición de Kantor respecto de su obra.

Entretanto, en la etapa de lecturas, la encontró en el testimonio con que el pintor Christian Boltanski¹¹⁰³ quiso situar el lugar ocupado por Kantor en la escena artística del siglo pasado. El artista las entregó en su desnudez, sin agregar una palabra de comentario a los dos relatos jasídicos que reproducen, en el mismo espíritu del artista que homenajeaba. De las dos historias, la primera se refiere un tema kantoriano, la potencia creadora de la memoria; la segunda versa sobre la contradicción, que dirigió sus actitudes en el arte y en la vida.

Lejos de renunciar a ella, la autora de este trabajo optó por confiarse a la repetición, en el entendimiento de que, junto con la memoria y la contradicción, la coincidencia y el azar eran frutos provechosos del legado que Tadeusz Kantor dejó, no sólo a los artistas sino también al público, a nosotros, como una enseñanza involuntaria.

¹¹⁰³ BANU, Georges (Ed.) : *Kantor, l'artiste à la fin du XX siècle* . 1990. Symposium International réalisé par l'ANFIAC à l'initiative de Michelle Kokosowski. 29 et 30 juin 1989. Actes Sud. Paris, p. 56.

BIBLIOGRAFÍA

I. TEXTOS DE Y SOBRE TADEUSZ KANTOR

I.1. OBRAS DE TADEUSZ KANTOR

I.1.1. Partituras y guiones teatrales de los espectáculos

El loco y la monja (1963) en *El teatro de la muerte*. 2004. (Traducción de *Le Théâtre de la mort*, Editions L'Age de'Homme. Lausana, 1977 : Graciela Isnardi). Selección: Denis Bablet. Ediciones de La Flor. Buenos Aires. (Fragmento del guión teatral).

La habitación (1969) en *El teatro de la muerte*. 2004. (Traducción de *Le Théâtre de la mort*, Editions L'Age de'Homme. Lausana, 1977 : Graciela Isnardi). Selección: Denis Bablet. Ediciones de La Flor. Buenos Aires. (Guión).

Casino (1969) en *El teatro de la muerte*. 2004. (Traducción de *Le Théâtre de la mort*, Editions L'Age de'Homme. Lausana, 1977 : Graciela Isnardi). Selección: Denis Bablet. Ediciones de La Flor. Buenos Aires. (Guión).

Las montañas (1969) en *El teatro de la muerte*. 2004. (Traducción de *Le Théâtre de la mort*, Editions L'Age de'Homme. Lausana, 1977 : Graciela Isnardi). Selección: Denis Bablet. Ediciones de La Flor. Buenos Aires. (Guión).

Cricotage. 1978. Editor Stanislaw Balewicz. Kraków. (Guión)

I.2. Textos teóricos

Le Théâtre de la Mort. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. 1987. L'Age de l'homme, Lausanne.

Le théâtre de la mort (Textes réunis et présentés par Denis Bablet, 1985, nouvelle édition revue et complétée).1990. L'Age d' Homme. Lausanne.

Metamorphoses. 1982. Ste Nulle des Éditions du Chêne/Hachette. Paris.

Leçons de Milan. 1990. (Traducción: Marie-Thérèse Vido-Rzewuska). Actes Sud.

La mia opera, il mio viaggio. 1991. Introduzione: Gillo Dorfles. (Traducción del polaco: Ludmilla Ryba e Alberto Zoina.) Federico Motta Editore Spa, Milano.

Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986. Selección y traducción Katarzyna Olszewska Sonnenberg. 2010. Alba Editorial. Barcelona.

Ô douce nuit. Les classes d'Avignon. 1991. Paris, Actes Sud-Papiers.

El pop: Projecte de muntatge. 1992. (Traducción de José María de Sagarra Ángel, [en: Stanislas Ignacy Witkiewicz, *El pop o la visió hyrcanesa del món*.] Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, «Biblioteca Teatral», nº 79, Barcelona.

Les cordonniers (1974) en VV.A.A.: *Les Cordonniers de Tadeusz Kantor/ Szewcy Tadeusza Kantora*. 2010. Cricoteka. Cracovia. (Guión teatral).

La classe morta de Tadeusz Kantor (1975) en op. cit. edición de Luigi Martinelli/ Silvia Parlagreco . 2003 Libri Scheiwiller. Milano. (Partitura).

La classe morte (1975) en BABLET, Denis (Editor): *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale* nº 11, vol.1. 2005. CNRS Éditions. Paris. (Partitura).

Wielopole, Wielopole (1980) en BABLET, Denis (Editor): *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale* nº 11, vol.1 . 2005. CNRS Éditions. Paris. (Guión teatral) .

Qu'ils crèvent les artistes (1985) en BABLET, Denis (Editor): *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale* nº 18, vol.2 . 2005. CNRS Éditions. Paris. (Guión teatral).

Je ne reviendrai jamais (1988) en BABLET, Denis (Editor): *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale* nº 18, vol.2 . 2005. CNRS Éditions. Paris. Guía del espectáculo.

Aujourd'hui est mon anniversaire (1991 p.m.) en BABLET, Denis (Editor): *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale* n° 18, vol.2 . 2005. CNRS Éditions. Paris. Guía del espectáculo.

Ô douce nuit. Les classes d'Avignon. 1991. Académie expérimentale des Théâtres et Institut supérieur des Techniques du Spectacle. Actes Sud-Papiers. Paris.

I.2.1. Textos de Tadeusz Kantor en catálogos de exposiciones

La memòria com a procés de creació en L'Escena de la memòria/ Tadeusz Kantor. Catálogo de la exposición de la obra plástica del mismo nombre. Fundació Caixa de Catalunya/Fundación Arte y Tecnología, Barcelona/Madrid, marzo de 1997. Tom Skipp: Comisari

Juste devant le miroir en Kantor et après... 2000. Orléans. Conjunto de exposiciones comisariadas por Alicja Zdybalska, Lech Stangret. Institut d' arts visuels.

Teatro de la muerte, Pequeño manifiesto 1978, La clase muerta sesión dramática segunda versión, La clase de escuela, obra cerrada en La clase muerta. 2002. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante.

Préface du Programme de Poule d'eau, L'ensemble de Cricot 2, Méthode de l'art d'être acteur, La condition d'acteur, La Poule d'eau de Witkiewicz-Tentative de résumé, Teatr Cricot 2, Avertissements, Le théâtre de la mort,Récapitulation en Les Trois Mousquetaires. 2004. Musée National de Cracovie / Musée de Beaux Arts de Nancy. Editions Fage. Nancy.

Rueda, Pupitres, Fregadero, La ratonera monumental,La bañera, Fotógrafo, El Ahorcado con su Horca, Manifiesto Embalajes, La Cuna mecánica, El gallinero y la mujer, La máquina familiar, La Mujer con la Cuna mecánica, El artista ambulante vagabundo eterno en El gran Embalaje de finales del siglo XX. La reconstrucción del embalaje del espectáculo de Tadeusz Kantor “ No vuelvo nunca más por aquí”. S.D.

Festival Internacional de Santander. Autores de la exposición: Andrzej Kowalczyk y Bogdan Renczyński. Catálogo : Andrzej Welminski.

I. 3. Estudios y artículos sobre Tadeusz Kantor

AMEY, Claude: *T.Kantor. theatrum litteralis*. 2002. Paris.

ARCO, Antonio: *Prepárese a morir en La clase muerta*. 2002. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante.

ARPINI, Luigi: *L'illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*. 2002. Titivillus Edizioni. Pisa.

BABLET, Denis (Editor)/ ERULI, Brunella: *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale, I*. vol. 11 . 2005. CNRS Éditions. Paris.

BABLET, D., DOBROWOLSKI T., MEYER PLANTUREUX, C., NORMAN, S.J., VIDO-RZEWUSKA, M.T. : *T. Kantor. Les voies de la création théâtrale, II*. vol. 18. 2000. CNRS Éditions. Paris.

BABLET, Denis: *Tadeuz Kantor y ¡Que revienten los artistas!*. Febrero de 1986. Cuadernos El Público, nº 11. Madrid.

BANU, Georges (Ed.) y otros: *Kantor, l'artiste à la fin du XX siècle* . 1990. Symposium International réalisé par l'ANFIAC à l'initiative de Michelle Kokosowski. 29 et 30 juin 1989. Actes Sud. Paris.

BARANOVA, Anna: *El sublim a la Kantor en L'Escena de la memòria/ Tadeusz Kantor*. Catálogo de la exposición de la obra plástica del mismo nombre. Fundació Caixa de Catalunya/Fundación Arte y Tecnología, Barcelona/Madrid, marzo de 1997.

BERTOLAZZI, Alessandro: *I manichini- Intervista* en CHROBAK, Józef (y otros): *Wielopole, Wielopole-Dossier*. 2006. Gremese Editore, Roma.

BOROWSKI, Wieslaw: *Tadeusz Kantor. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe*. 1982. AF. Warszawa.

BOURDIN, Pierre: *Ô douce nuit*, photographies et textes rassemblés par P. Bourdin en Théâtre/Public n° 103, Gennevilliers, janvier-fevrier 1992, pp.64-6.

CHROBAK, Józef/ SISI, Carlo: *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*. 2002. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma.

CHROBAK, Józef: *Wielopole Skrzyńskie di Tadeusz Kantor*. 2005. Trad.: Maria Olszńska. Cricoteka. Cracovia.

CHROBAK, Józef, PARLAGRECO, Silvia, VALORINI, Valerio, ZARZECKA, Natalia: *Kantor. Wielopole –Wielopole Dossier*. 2006, Gremese Editore. Roma.

CHROBAK, Józef, CZERSKA, Karolina, MICHALIK, Justyna (ed.): *Les Cordonniers de Tadeusz Kantor*. 2010, Cricoteka, Kraków.

GAWLIK, Jan Paweł: *Mythe vivante: Wielopole vit dans Wielopole en Les Trois Mousquetaires*. 2004. Musée National de Cracovie / Musée de Beaux Arts de Nancy. Editions Fage. Nancy

HERMANSDORFER, Mariusz: *Tadeusz Kantor en Od Malego dworodu do Umarlej klasy/ From The Country House to The Dead Class*. 2010. Muzeum Narodowe w Wrocław- Cricoteka w Krakow.

JANICKI, Waclaw: *Journal*, en “Journal of Dramatic Theory and Criticism”, Fall 1995. pp 269-277.

KLOSSOWICZ, Jan: *Kantor Opus-Permeating Boundaries en Od Malego dworodu do Umarlej klasy/ From The Country House to The Dead Class*. 2010. Muzeum Narodowe w Wrocław- Cricoteka w Krakow.

KOBIALKA, Michal: *Further on, nothing. Tadeusz Kantor Theatre*. 2009. University of Minnesota Press. Minneapolis. London

KOBIALKA, Michal: *A Journey through Other Spaces*. 1993. University of California Press. Berkeley.

KLOSSOWICZ, Jan: *The Records of the Theatre of Death en Od Malego dworodu do Umarlej klasy/ From The Country House to The Dead Class*. 2010. Muzeum Narodowe w Wroclaw- Cricoteka w Krakow.

KOSSAKOVSKI, Eustachy: *Tadeusz Kantor Happenings en 2008. Tadeusz Kantor*. migros muzeum für gegenwartskunst. Zurich.

MANNINI, Armando: *Forse primavera en CHROBAK, Józef (y otros): Wielopole, Wielopole-Dossier*. 2006. Gremese Editore, Roma.

MIKLASZEWSKI, Krzysztof: *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*. 1992. Tkech, Krakow.

MUNDER, Helke: *Tadeusz Kantor and the Repressed Conscience of Society en 2008. Tadeusz Kantor*. migros muzeum für gegenwartskunst. Zurich.

MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna/ ZARZECKA, Natalia. (Editoras): *Kantor was here*. 2011. Black Dog Publishing. London.

PALAZZI, Renato: *Kantor. La materie e l'anima*. 2010. Teatrino di Fonde/Titivillus Mostre Editoria. Pisa.

PARLAGRECO, Silvia: *Una nota en CHROBAK, Józef (y otros): Wielopole, Wielopole-Dossier*. 2006. Gremese Editore, Roma.

PASSEGA, Luisa: *Invenzione e lettura. Scrivere con Tadeusz Kantor y Diario. Firenze, dicembre 1979- giugno 1980 en CHROBAK, Józef (y otros): Wielopole, Wielopole-Dossier*. 2006. Gremese Editore, Roma.

PASSING FERGOMBÉ, Amos : *Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire*. Préface de Patrice Pavis. 1977. Presses Universitaires de Valenciennes.

PLASKOWSKA, Ana: *Kantor v/s les trois en Les Trois Mousquetaires*. 2004. Musée National de Cracovie / Musée de Beaux Arts de Nancy. Editions Fage. Nancy.

PLESNIAROWICZ, Krzysztof: *Kantor Opus-Permeatin Boudaries en Od Malego dworodu do Umarlej klasy/ From The Country House to The Dead Class*. 2010. Muzeum Narodowe w Wroclaw- Cricoteka w Krakow.

ROSE, Caroline: *Fotografie Caroline Rose / Photographs by Caroline Rose. Era possibile fotografare il teatro de Tadeusz Kantor? / Was it Possible to Photograph Tadeusz Kantor's Theatre?* 2008. Palazzo Grifoni. San Miniato.

ROMANSKA, Magda: *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*. 2012. Anthem Press. London-New York.

ROZENZWAIG, Marcos: *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*. 2008, Leviatán, Buenos Aires.

SARACZYNSKA, Maria: *Du langage corporel au 'corp-décorps', de la théorie d'Antonin Artaud à la pratique scénique de Tadeusz Kantor, en Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2: Arts ouverts*. 2011. Editions Le Manuscrit. Paris.

SCARPETTA, Guy: *Kantor au présent. Une longue conversation*. 2000. Actes Sud.

STANGRET, Lech: *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaz totalnego dzieła*. 2006. Art+Edition. Krakow.

STANGRET, Lech: *Reprodurre la propria forma, en La classe morta de Tadeusz Kantor* (ed.) MARINELLI, Luigi / PARLAGRECCO, Silvia. 2003, Libri Scheiwiller,

Milano.

STANGRET, Lech: *La trampa de Kantor en La clase muerta*. 2002. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante.

TEJEDA, Isabel: *La clase muerta en La clase muerta*. 2002. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante.

TIAN, Renzo: *Nelle mani degli attori en CHROBAK, Józef (y otros): Wielopole, Wielopole-Dossier*. 2006. Gremese Editore, Roma.

TUROWSKI, Andrzej: *Infants i soldats. Motius espanyols en la pintura de Tadeusz Kantor en L'Escena de la memòria/ Tadeusz Kantor*. Catálogo de la exposición de la obra plástica del mismo nombre. Fundació Caixa de Catalunya/Fundación Arte y Tecnología, Barcelona/Madrid, marzo de 1997.

VALORIANI, Valerio (Ed.) : *Kantor in Firenze*. 2002. Titivillus. Edizioni. Pisa.

VALORIANI, Valerio: *Alcune reiflessioni e una testimonianza en CHROBAK, Józef (y otros): Wielopole, Wielopole-Dossier*. 2006. Gremese Editore, Roma.

WITTS, Noel: *Tadeusz Kantor*. 2010. Routledge. London & New York.

ZWEIFEL, Stefan: *The excremental Estasist. Philosophical Fragments on Kantor, Artaud and the Year 1947 en 2008. Tadeusz Kantor*. migros muzeum für gegenwartskunst. Zurich.

1.3.1. Catálogos

L'Escena de la memòria/ Tadeusz Kantor. (con textos de Kantor) Catálogo de la exposición de la obra plástica del mismo nombre. Fundació Caixa de Catalunya/Fundación Arte y Tecnología, Barcelona/Madrid, marzo de 1997. Tom

Skipp: Comisari

Kantor et après... 2000- Orléans. Conjunto de exposiciones comisariadas por Alicja Zdybalska, Lech Stangret. Institut d' arts visuels.

Tadeusz Kantor Dipinti, disegni, teatro. 2000. A cura de Josef Chrobak e Carlo Sisi. Edizioni di storia e letteratura. Roma.

La clase muerta. 2002. Catálogo de exposición. MUA, Museo de la Universidad de Alicante.

Les Trois Mousquetaires. 2004. Musée National de Cracovie / Musée de Beaux Arts de Nancy. Editions Fage. Nancy.

Tadeusz Kantor. migros muzeum für gegenwartskunst. 2008. Zurich. Heike Münder editora y curadora.

Tadeusz Kantor. Ojiekty/Przedmioty. Zbiory cricoteki. Concepción y confección del catálogo: Anna Halczac, y Bogdan Renczynski. 2007. Cricoteka. Kraków. (Citado en el texto como: Catálogo Cricoteka)

El gran Embalaje de finales del siglo XX. La reconstrucción del embalaje del espectáculo de Tadeusz Kantor “ No vuelvo nunca más por aquí”. S.D. Festival Internacional de Santander. Autores de la exposición: Andrzej Kowalczyk y Bogdan Renczyński. Catálogo : Adrzej Welminski.

Od “Malego dworku” do “Umarlej klass”/ From “The Country House” to “The Dead Class”. Muzeum Narodowe w Wroclaw- Cricoteka w Krakow. 2010.

II. OTROS ESTUDIOS

II.1. Teatrales

ALLEGRI, Luigi: *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. 1995. Ed. Laterza. Bari.

AMEY, Claude: *T.Kantor. theatrum litteralis*. 2002. Paris.

ARTAUD, Antonin: *Pour en finir avec le jugement de dieu* suivi de *Le théâtre de la cruauté*. 2003. Gallimard. Paris.

ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Sérafin*. 1964. Gallimard. Paris.

ARTAUD, Antonin: *Les tarahumaras*. 2971. Gallimard. Paris.

ARTIOLI, Umberto/ TREBBI, Fernando: *G: Gesto e parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*..1996. Esedra Editrice. Padova.

BABLET, Denis: *Les voies de la création théâtrale*. 2005. CNRS Éditions. Paris. vol 1, n° 11 y vol. 2, n° 18.

BACVIS, Claude: *Le dramaturge Stanislas Wyspianski*. 1952. Puf. Paris.

BARBA, Eugenio: *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* (S/D). (Traducción de Lluís Masgrau). 2000. Ediciones Octaedro. Barcelona.

BECKETT, Samuel: *Fin de partie*. 1978. Editions de Minuit. Paris.

BECKETT, Samuel: *Fin de partida*(1978). Trad. Ana María Moix. 1986. Tusquets. Barcelona.

BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática* (2ª. edición corregida y ampliada). 1997. Arco Libros S.L. Madrid.

BOBES NAVES, María del Carmen (Ed.) y otros: *Teoría del teatro*. 1997. Arco Libros.

Madrid.

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane: *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. 2010. Puf. Paris.

CARLSSON: El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena (2001) Traducción: Paulina Bettendorf. 2009. ediciones artesdelsur. Buenos Aires.

DELPERRIÈRE, Maria (Ed.): *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*. 2002. L'Harmattan.

DE MARINIS, Marco: *El nuevo teatro. 1947-1970*. 1988. Paidós. Barcelona.

DE MARINIS, Marco: *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*. 2004. Editorial Galerna Getea/UBA. Buenos Aires.

DIDEROT, Denis: *La paradoja del comediante*. (Trad.: Ricardo Baeza) 2001. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave. México.

GORDON CRAIG, Edward: *De l'art du théâtre*. 1942. Odette Lieutier. Paris.

GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre* (1968).2009. Siglo XXI. Madrid.

HALCZAK, Anna: *Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988*. Cricoteka. Kraków.

HUGO, Víctor: *Prefacio de "Cromwell"*. <http://es.scribd.com>. Sin mención de edición. original.mmm

JANICKI., Waclaw: *Journal* en "Journal of Dramatic Theory and Criticism". Fall 1995. pp 269-277.

KOZWAN, Tadeusz: *El signo y el teatro*. 1997. Arco Libros. Madrid.

KUMIEGA, Jennifer: *The theatre of Grotowski*. 1987. Methuen. London& New York.

LEHMANN, Hans Thies: *Le Théâtre postdramatique*. 2002. L'Arche. Paris.

LIDA, María Rosa: *Introducción al teatro de Sófocles*. 1971. Paidós. Buenos Aires.

MEYERHOLD,: *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. (Ed. Edgar Ceballos). 1998. Escenología. México D.F.

OLIVA, CÉSAR/ TORRES MONERREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. 1994. 3ª edición. Cátedra. Madrid.

SAINT GERMAIN, Elsa Marie/ ZWINGENBERGER, Jeanette: *Scène polonaise*. (Préface de Guy Amsellem). 2004. École National Supérieure des Beaux Arts.. Paris.

SANCHEZ. José A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. 1999. Akal. Madrid.

SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias de la imagen*. 2002. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.

SÁNCHEZ, José A.: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. 2007. Visor Libros. Madrid.

SARRAZAC, Jean Pierre: *Léxic del drama modern i contemporani*. 2009. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre. Barcelona

SCHEPHERD, Simon, WALLIS, Mick: *Drama/Theatre/Performance*. 2006. Routledge. London and New York.

SCHECHNER, Richard / WOLFORD, Lisa (ed.) R: *The Grotowski Sourcebook*. 2001. Routledge. New York

SEGEL, Harold: *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernism and Avant Garde Drama*. 1995. The John Hopkins University Press.

Baltimore and London.

SKIBA-LICKEL, Aldona: *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*. 1991. "Buffoneries" n° 26-27. France.

STAROBINSKI, Jean: *Retrato del artista como saltimbanqui*. (Trad.: Belén Gala Valencia) 2007. Abada. Madrid.

TORTI-ALCAYAGA, Agathe/ SIMARD, Jean Pierre (Ed.): *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2: Arts ouverts*. 2011. Éditions Le Manuscrit. Paris.

VON KLEIST, Heinrich: *Sobre el teatro de Titelles i altres escrits*. (Trad. Anna Montané Forasté). 2011. l'accent. Barcelona.

WITKIEWITZ, Stanislaw Ignacy (Witkacy): *El Pop o la Visió Hyrcanesa del Món/ Sobre la forma pura/ Tadeusz Kantor: Projecte de Muntatge*. (Traducció i Introducció de Josep Maria Sagarra). 1992. Institut de Teatre. Barcelona.

II.2. Obras generales

BERNAS, Steven: *La croyance dans l'image*. 2006. L'Harmattan. Paris.

GAGNEBIN, Murielle (Ed.) : *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*. 2002. Éditions Champ Vallon. Paris.

ABRAMS, M. H. : *El espejo y la lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica*. (1953). (Traducción : Melitón Bustamante). 1977. Barral Editores. Barcelona.

ANÓNIMO: *Polska wedlug Mistrzów. Dziel ilustruja cych kulture i tradycie narodu*. Demart. (S/D) Polska.

ARENDDT Hanna: *Eichman en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1961).

1967. Lumen. Barcelona.

ARGAN , Giulio Carlo : *El arte moderno*. (Traducción: Joaquín Espinosa Carbonell). 1977a. 4ª Edición. Fernando Torres Editor. Valencia. 2. vol.

ANÓNIMO: Sobre lo sublime/ ARISTÓTELES: *Poética*. (Texto, Introducción, Traducción y notas de José Alsina Clota). 1977. erasmo textos bilingües. Bosch, Casa Editorial. Barcelona.

ARISTÓTELES: *Poética*. (Traducción del griego, prólogo y notas: Francisco de P. Samaranch). 1972. Aguilar. Madrid.

ARNHEIM, Rudolf : *Arte y percepción visual* (1954). (Versión española: María Luisa Balseiro). 1993. Alianza Forma. Madrid.

ASENSI, Manuel: *Literatura y filosofía*. 1996. Editorial Síntesis. Madrid.

AUERBACH, Erich: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942). (Traducción: E. Villanueva/ I. Imaz). 1993a. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*.(1975). (Traducción: Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra). 1991. Taurus. Madrid.

BAJTIN, Mijail: *Estética de la creación verbal* (1979). (Traducción: Natalia Bubnova. 1995. 6ª edición. Siglo XXI . México.

BARTHES, Roland: *Oeuvres complètes*.. 2002. Editions du Seuil. Paris. 4.vol

BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo* (1987). (Traducción de Joaquín Jordá). 2001, 4ª Edición. Anagrama. Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos* (1968) (Traducción: Francisco

González Aramburu). 1969. Siglo XXI, México.

BAUDRILLARD, Jean: *Pour une critique de l'économie politique du signe*. 1972. Gallimard. Paris.

BEAUNE, Jean-Claude (ed.) : *Le déchet, le rebut, le rien*. 1999. Éditions Champ Vallon . Seyssel.

BELAVAL, Yvon (director) :*La filosofía del siglo XX* (1974). (Traductores: Catalina Gallego/ José Miguel Marinas/Santiago González, revisor). 1980. Siglo XXI . Madrid.

BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 1972, Taurus, Madrid.

BENJAMIN, Walter: *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1940) en *Oeuvres*. (Trad. del alemán: Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz). 2000. Gallimard. Paris, vol. III.

BENJAMIN, Walter: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (última versión de 1935) (Traducción del alemán: Pierre Rusch) en *Oeuvres* (2000. Gallimard. Paris, vol III.

BENJAMIN, Walter: *Paris capitale du XIXème. siècle . Le livre des passages*. Trad. del alemán: Jean Lacoste , de la edición original establecida por Rolf Tiedemann. 2002. Les Éditions du Cerf. 3a. édition.

BENJAMIN, Walter: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Trad.: Klaus Wagner. 1982. Alfaguara. Madrid

BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*. (Edición de Sara Luisa del Carril). 2005. Emecé. Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. 1998. Seuil. Paris.

- BOURDIEU, Pierre: *Sociología y cultura* . 1990, Grijalbo. México DF.
- BRION, Marcel: *Cézanne* (1971). (Traducción: María Paola de Benedetti).1975. Viscontea, Buenos Aires.
- BURUMA, Ian: *Year Zero: A History of 1945*. 2013. ISBN original B000C5R7H02. 350 pág. sin numerar. Edición digital. Amazon.
- CATELLI, Nora : *El espacio autobiográfico*. 1991. Lumen. Barcelona.
- CATELLI, Nora: *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico* . 2007. Beatriz Viterbo. Buenos Aires.
- CREGO, Charo: *Perversas y utópicas. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. 2007. Abada Editores . Madrid.
- CANGUILHEM, Georges: "Machine et organisme" , en *Le connaissance de la vie*. 1971. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris.
- CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. 2011. PPU, Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio: *Último round*. 1986. Siglo XXI (10ª edición). 2 vol.
- CRESPI, Irene/FERRARO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas*. 1971. EUDEBA. Buenos Aires.
- CRESSOLE, Michel :*Deleuze*. 1973. Psychothèque. Éditions Universitaires. Paris.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro/ HERNÁNDEZ NAVARRO,Migue: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. : Pedro A Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández Navarro . 2004. CendeaC , Murcia.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. (1968) (Traducción: Alberto Cardin.

Introducción: Miguel Morey) . 1988. Júcar Universidad. Madrid.

DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. (1968). (Traducción: María Silvia Delpy y Hugo Beccacece). 2006. Amorrortu. Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles: *Mil mesetas. Capitalismo esquizofrenia*. (Traducción: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta). 1988- Pre-textos. Valencia.

DE MAN, Paul: *La autobiografía como desfiguración* (1984). (Traducción: Ángel Loureiro). *Suplementos Anthropos n° 29*. 1990. Barcelona.

DE MICHELI, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966). (Traducción: Ángel Sánchez Gijón). 1987. Alianza Forma. Madrid.

DERRIDA, Jacques.: *La Dissémination*. 1972. Editions du Seuil. Paris.

DERRIDA, Jacques: 1989. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. (Trad.: Patricio Peñalver en DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, pp. 318-343. Edición digital de “Derrida en castellano”. www.jacquesderrida.com.ar

DESCOMBES, Vincent: *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa* (1933-1978). Trad.: Elena Benarroch. 1998. 3ª Edición. Cátedra. Madrid.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana: 2007. *Escenarios Liminares. Teatralidad, performance y política*. Atuel. Buenos Aires.

DORR, Joël: *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como un lenguaje*. 2000. Gedisa. Barcelona.

ECO, Umberto: *Historia de la belleza*. Trad. : Maria Pons Irazazábal. 2004, 2ª. ed. Lumen .Barcelona.

ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* . 2001. Trad.:

Ricardo Araya. Emecé. Buenos Aires.

ENAUDEAU, Corinne : *La paradoja de la representación* . 1999. Paidós. Buenos Aires.

FIKOWSKI, Jerzy: *Region of the Great Heresy. Bruno Schulz*. Trad. y ed.: Theodosia Robertson. 2003. W.W. Norton & Company. New York. London.

FIKOWSKI, Jerzy : *Bruno Schulz. Das graphische Werk*. 1992. Deutscher Taschenbuch Verlag. Munchen.

FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*. (Traducción: Aurelio Garzón del Camino). 1979. 7ª edición. Siglo XXI. México.

FOUCAULT, Michel: *Un diálogo sobre el poder* Trad. Miguel Morey. 1981. (UDSP). Alianza Editorial . Madrid.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. 1979. Siglo XXI. México .

FOUCAULT, Michel: *De lenguaje y literatura*. 1996. Paidós. Barcelona.

FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. 1981. Anagrama. Barcelona.

FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. 1980. Trad. Alberto González Troyano. Tusquets. Barcelona.

FREUD, Sigmund: *Lo siniestro*. y E.T.A. Hoffmann : *El hombre de la arena*. 2001. Torre de viento. Barcelona.

FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. 1978. Alianza Editorial. Madrid., 3vol

GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 2001. Trad: Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro. Amorrortu. Buenos Aires.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1905)*. (Traducción de Carlos Posada) 2003. Edicions Laiovento. Santiago de Compostela.

GROUPE H3 : *Hétérologies*. 2006. Presses Universitaires de Perpignan.

GUASCH, Ana María: *Los "cuerpos" del arte de la postmodernidad*, en VVAA : *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. 2004. Cendac, Murcia.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. 1985. Crítica. Barcelona.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel : *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. 2006. Institució Alfons el Magnànim. Novatores. Valencia.

HOFFMANN, E.T.A. : *Cuentos*. Ed: Ana Pérez .Trad.: Carlos Fortea. 2007. Cátedra. Madrid.

HOFFMANN, Erner: *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. (Trad.: Agustín Delgado y José Antonio Alemany). 1995. Península.

JAUSS, Hans Robert: *Las transformaciones de lo moderno*. Trad.: Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. 1995. Visor. Madrid.

KLEMPERER, Víctor: *La lengua en el Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. 2007, Minúscula, Barcelona.

KIERKEGAARD, Sören (Constantin Constantiuns) : *La repetición*. Un ensayo de Psicología experimental. LIBROdot.com. <http://www.librodot.com>

KOKOSCHKA, Oskar: *Mi vida*. 1988, Tusquets, Barcelona

KOTT, Jan: *Kaddish, pagine su Tadeusz Kantor*. 2001. Libri Scheiwiller, Milano.

KRYSINSKI Wladimir: *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Trad. M. del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro. 1997. Arco Libros. Madrid

LACAN, Jacques : *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11 . Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. (1964). Texto establecido por Jacques Alain Miller. (Traducción : Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Revisión de Diana Rabinovich). 2001. Paidós. Buenos Aires. (SXI)

El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica (1949), en "Escritos", 1972. Siglo XXI . México.

LACAN, Jacques LACAN, Jacques : *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*. (1972-1973). Texto establecido por Jacques- Alain Miller. (Traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Revisión de Diana Rabinovich) . 2001. Paidós. Buenos Aires. (S XX)

LACAN, Jacques : *Le moi*, 1978. Seuil. Paris .

LÁNG, Paul Henry: *La música en la civilización occidental*. 1963. EUDEBA, Buenos Aires.

LECALDANO, Paolo (ed.): *La obra pictórica completa de Van Gogh*. (Trad. Francisco J. Alcántara y J. Benet) 2 vol. 1976. Clásicos del Arte – Noguer- Rizzoli Editores. Editorial Noguer, Barcelona.

LOTMAN, Iuri: *La semiosfera*. Vols. I, II,III. Trad: Desiderio Navarro. Cátedra, 1996.

LUCIE-SMITH, Edward: *El arte después de 1945*. 1979, Emecé Editores. Buenos Aires.

LUKOWSKI, Jerzy y ZAWADZKI, Hubert: *Historia de Polonia*. Trad. José Miguel Parra Ortiz. Revisión: Fernando Presa González. 2002. Cambridge University Press. Madrid.

MARX, Karl: *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. 2005. Longseller. Buenos Aires.

MERLEAU- PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Trad.: Jem Cabanes. 1975. Península. Barcelona.

MILOSZ, Czeslaw: *El pensamiento cautivo*. 1981. Tusquets Editores. Barcelona.

MILOSZ, Czeslaw: *Otra Europa*. 1981. Tusquets Editores. Barcelona.

NAVARRO, Antonio José (editor) : *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. 2002. Valdemar. Madrid.

PEDRAZA, Pilar : *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. 1998. Valdemar. Madrid. (MA).

PETROVA, Evgenia; JUSTEM, Jup; BAKAR, Irina; DOUGLAS, Charlotte; KOVTUM, Evgeni; SARBIANOV, Dimitri; KARACIK, Irena; TEMOSFENOVA, Galina: *Malevitch. Obra y Teoría*. 1990. Editorial Arte Soviético. Moscú (Los nombres de los autores y el título han sido vertidos del cirílico).

Polska wedy mistrzow. Demart. Sin mención de autor, fecha ni lugar de publicación.

PRESA GONZÁLEZ, Fernando: (Coordinador) *Historia de las literaturas eslavas*. 1997. Cátedra. Madrid

RANK, Otto: *Don Juan et le double. Études psychanalytiques* . 1973. Payot. Paris.

RICOEUR , Paul : *Soi même comme un autre* . 1990. Seuil. Paris.

RICOEUR , Paul: *La métaphore vive*. 1975, Editions du Seuil, Paris.

ROSSET, Clément: *Le réel et son double*. 1984. Gallimard. Paris.

SCHECHNER, Richard: “*Julie Taymor. From Lecoq to "The Lion King"*”, en *Puppets, Masks and Performing Objects*. 2001. A TDR Book. The MIT Press. Cambridge, Massachussets. London, England

SCHULZ, Bruno : *Obra completa* . Traducción y notas : Juan Carlos y Elswieta Vidal . 2ª. Edición. 1998. Siruela . Madrid.

SCHULZ, Bruno: *Ensayos críticos* . Trad. : Jorge Segovia y Violetta Beck. 2004. Maldoror . Madrid.

SCHULZ, Bruno: *El libro del idólatra*. Texto:Jerzy Ficowski. Trad. Jorge Segovia y Violetta Beck. 2003. Maldoror ediciones.

SCHWARTZ, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp*. 2000a. Delano Greenidge Editions, New York.

SEGEL, Harold: *Pinocchio's Progeny. Puppets , Marionettes , Automatons , and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. 1995. The John Hopkins University Press. London.

SONTAG, Susan: *Sur la photographie*. 1979. (Trad: Philippe Blanchard y Susan Sontag). Editions du Seuil. Paris.

STAROBINKSKI, Jean: *Retrato del artista como saltimbanqui*. (Traducción: Belén Gala Valencia). 2007. Abada Editores. Madrid.

STEINER, Georg: *Presencias reales*. (Traducción): Juan Gabriel López-Guix). 2001. Destino. Barcelona.

STOICHITA, Víctor: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (2000). (Traducción): Anna María Coderch. 2000. Ediciones del Serbal. Barcelona

TATARKIEWICZ, Wladyslaw : *Historia de la Estética*. (Traducción: Danuta Kurzyca)

. 2000. Akal. Madrid. Vol. I y III.

TODOROV, Tzvetan: *Poétique de la prose*. 1978. Seuil. Paris.

TOMKINS, Calvin: *Duchamp*. (Trad. Mónica Martín Berdagué). 2006. Anagrama. Barcelona.

VALVERDE, José María: *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*. 1993. Planeta. Barcelona.

VALVERDE, José María: *Breve historia y antología de la estética* (1977), 1990. Ariel, Barcelona.

VERNANT, Jean-Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. 1983. Ariel. Barcelona.

VESALIO, Andrea: *De Humani Corporis Fabrica*. Edición on line de la Northwestern University. Evanston. Versión en inglés sin mención de traductor. Ensayos de Daniel Garrison. 2003. <http://vesalius.norghwestern.edu/flash.html>

VILLANI, Tiziana: *Athena Cyborg. Per una geografia dell'espressione: corpo, territorio, metrópoli*. 1995. Mimesi . Milano.

VIÑAS, David: 2002. *Historia de la crítica literaria*. Ariel. Barcelona.

WITKIEWICZ, Stanislas Ignacy: *Les formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en decoulent*. Traduit par Antoine Baudin . Postface de Bozena Danek-Wojnowska. 1979. L'Age de L'Homme, Lausanne.

ZAMOYSKI, Adam: *Holy Madness. Romantics, Patriots and Revolutionaries 1776-1871*. 2001. Phoenix Press, London.

II.3. Artículos

GOMEL, Elana/ Weninger, Stephen: "Cronenberg, Greenaway and the Ideologies of Twinship, en *Body & Society*, vol. 3. Sage Publications. Sept./Oct. 2003, pp. 19-35.

MONTIEL, Luis: "Sobre máquinas e instrumentos (I): El cuerpo del autómeta en la obra de E.T.A. Hoffmann. 2008. en *Asclepio*. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia. Vol. LX, enero-junio, pp. 151-176

SCHILDRIK, Margit: "Posthumanism and the Monstrous body" , en *Body&Society* nº1, vol. 2. March 1996. Sage Publications. USA, pp. 1 /14)

ZOLA, Emile: 1988. "El naturalismo en el teatro", en *El naturalismo*. Península. Barcelona.

II.3.1. Artículos on line

ABRAHAM, Luis Emilio: (2007): "La difícil tarea de no representar". Entrevista a Rafael Spregelburd realizada el 19 de junio de 2006. Archivo virtual Artes Escénicas. <http://artesescenicas.uclm.es/index>

AGAMBEN, Giorgio: 2011. "Repetición y detención: sobre el cine de Guy Debord." Salón Kritik, agosto.

ÁLVAREZ RODRIGUEZ, Asunción: "La verdad literal: judaísmo y ciencia en Lacan". *Antroposmoderno*, 11/4/2004.

BENJAMIN, Walter: Seminario "Los espacios de la memoria en Walter Benjamin". 2009. Universidad de Comillas. Corordinadores: Ricardo Pinilla y Ana María Rabe. www.constelaciones.rtc.net,

BINETTI, María: "El sentido de la repetición kierkegaardiana". *Konvegencias, Filosofía y Culturas en Diálogo*. Nº. 6, Año II, Abril/ Mayo 2004. ISSN 1669-9092

www.konvergencias.net/kierkegaard.htm

----- : “Mediación o repetición: de Hegel a Kierkegaard y Deleuze

Revista de Filosofía nº 45, 2008, 125.139. ISSN 1130-0507

Http:// digitum.um.es

BLOOM, Michelle: "Pygmalionesque delusions and illusions of movement: Animation from Hoffmann to Truffaut". *Comparative Literature*. Fall (December) 2000, vol.52, nº4, pp. 291-320.

versión on line:

BNET. Business Network: BNET/TECHREPUBLIC/ZDNET. 2000.

http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3612/is_200010/

BOURDIEU, Pierre : "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método" . (Publicado en "Criterios" , La Habana , nº 25-29. Enero 1989-Diciembre 1990, pp. 20-40.)

www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf

BRAVO, Víctor: “Repetición y eterno retorno. Confluencia en J. L. Borges”. *Voz y Escritura* (11): 85-94, 2002.

Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias. Bogotá DC. Colombia.

CUERVO, Oscar Alberto: “El concepto de ‘repetición’ en Soren Kierkegaard.” 2006, 28/10. Biblioteca Soren Kierkegaard

www.sorenkierkegaard.com.ar

ECO, Umberto: “Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium”. Cfr MARTÍNEZ LORENTE, Joaquín: *Possible World Theories and Two Fictional Worlds of More’s Utopia: How much (and How) can we Apply?*. s.d., Universidad de Murcia, p.117. Artículo on line.

FERRANTE, Sebastián: “Aportes para un debate Lacan-Kierkegaard en torno a la vida

amorosa". Asociación de Psicoanálisis de La Plata.
www.aplp.org.ar

FOUCAULT, Michel: "Todo hombre necesita contar con un "parresiasés". Conferencias dictadas en Berkeley . 1983.
http://www.usergioarboleda.edu.co/derecho_penal/2004-MICHEL%20FOUCAULT-BERKELEY.doc.

PRONO, Inés: "La rehabilitación de la noción de representación en Toulmin (o un intento de reformular a Kant en términos wittgensteinianos", en "Tópicos" n° 12. 2004. ISSN-1666-485X

SARACZYNSKA, Maja: "Kantor et l'objet: du bio-objet au sur objet; du sur objet à l'oeuvre d'art.", en "Agon. Revue des arts de la scène". <http://agon.ens-lyon.fr>

III. DICCIONARIOS

BONNEFOY, Yves: *Diccionario de las mitologías. Vol. IV. La mitologías de Europa*. Trad.: Cristina Serna y Maite Solana. 1998. Destino.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio : *Novo dicionario da lingua portuguesa*. 2ª edição. 33ª impressao. 1986, Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro.

CASARES, Julio : *Diccionario ideológico de la lengua española*. 1977. Gustavo Gili . Barcelona.

CHEMAMA, Roland y VANDERMERSCH, Bernard : *Diccionario de Psicoanálisis*. 2004, 2ª edición. Amorrortu Editores . Buenos Aires.

CIRLOT, Juan-Eduardo : *Diccionario de símbolos*. 1981. Labor, Barcelona.

CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas*. 1971. EUDEBA, Buenos Aires.

DUCROT, Oswald/ TODOROV, Tzvetan: *Dictionnaire Encyclopedyque des sciènces du langage*. 1972. Éditions du Seuil. Paris.

FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*. 2004. Ariel. Barcelona. 4 Vol.

GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. (1951) , 1981. Trad.: Francisco Payarols. Revisión de los nombres propios griegos: Pedro Pericay. Paidós. Barcelona.

LITTLE, William y otros : *The Shorter Oxford English Dictionary*. 1973. Oxford University Press. Oxford. (2 vol.)

MARCHESE , Ángelo y FORRADELLAS , Joaquín: *Diccionario de retórica , crítica y terminología literaria*. Versión castellana del italiano de Joaquín Forradellas . 1986. Ariel. Barcelona.

ROBERT , Paul : *LePetit Robert . Dictionnaire de la langue française*. 1981. Le Robert. Paris.

SARRAZAC; Jean Pierre: 2009. *Léxic del drama modern i contemporani*. 2000 (Trad.: Nàdia Casellas. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre. Barcelona.

STANCZYC, Marek/ MANSBERGER AMORÓS, Roberto: *Wielki slownik polsko-hiszpanski/ Gran diccionario polaco-español*. W&T. Wiedza Powszechna. , 2006. Warszawa. 2. vol.

THOMAS, Karin: *Diccionario del arte actual*. 1978, Labor, Barcelona.

IV. DOCUMENTALES

BABLET, Denis: *The theatre of Tadeusz Kantor*. 1991. Centre National Recherches Scientifiques. Facets Video. Chicago.

MAHLOW, Dietrich: *Kantor ist da*. 1968. Saarland Broadcasting. R.F.A.

SAPIJA, Andrzej: *Powrót Odyssea* (El retorno de Odiseo) 1959-1984. Cricoteka. Kraków.

SAPIJA, Andrzej: *Wielopole, Wielopole*. 1983. Cricoteka. Kraków.

SAPIJA, Andrzej: *Nigdy tu Już nie Powróce* (No volveré jamás), 1990, Cricoteka. Kraków.

SAPIJA, Andrzej: *Próby tylko próby* . Ensayos de *Hoy es mi aniversario*. 1991. Cricoteka. Kraków.

SAPIJA, Andrzej: 1. *Gdzie sa niegdysiejsze sniegi...* (Dónde están las nieves de antaño). 1984.; 2. *Manekiny Taduesza Kantora* . 1983; *Istnieje tylko, co se widzi* (Esta es sólo la existencia, lo que se ve) 1992. Cricoteka. Kraków.

SAPIJA, Andrzej: *Kantor*. 1985. Cricoteka. Kraków.

WAJDA, Andrzej: *Umara classa* (La clase muerta) 1976. Cricoteka. Kraków.

ZAJACZKOWSKI, Stanisława: *Niech Szczezna artysci* (Que revienten los artistas) 1986. Cricoteka. Kraków.

ZAJACZKOWSKI, Stanisława: *Dzis sa moje urodziny* (Hoy es mi aniversario).1991. Cricoteka, Cracovia.

V. TESIS DOCTORAL

KOSS, Juliet: *Empathy abstracted: George Fuchs and the Munich Artist's Theater*. Massachusetts Institute of Tecnology. Dept. of Architecture. 1968.
<http://hdl.handle.net/1721.1/8832>