

**TADEUSZ KANTOR: EL FRANCOTIRADOR DEL TEATRO.
UNA POÉTICA DE ÍNFIMO RANGO O EL AURA DE LO DESECHADO.**

*Tadeusz Kantor's theater sniper.
A poetics of lowest rank or the aura of the rejected.*

IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia¹

Resumen

El presente ensayo aborda la heterodoxa propuesta dramática del director de teatro Tadeusz Kantor. Influido por románticos, simbolistas y pensadores afines a la Escuela de Frankfurt, Kantor elaboró una poética teatral de “ínfimo rango”, anti-naturalista y anti-representacional, ajena a todo poder, absoluto o totalidad, y desde la que fue reduciendo a cero todos y cada uno de los elementos escénicos hasta convertirlos en “auráticos restos”. Asimismo, frente al pragmatismo de la secularizada sociedad del capital, propuso un “teatro metafísico” concebido como un juego gratuito destinado a poner al hombre en contacto con el niño que había sido.

Abstract

This essay addresses the unorthodox dramatic proposal by theater director Tadeusz Kantor. Influenced by romantics, symbolists and intellectuals associated with the Frankfurt School, he developed a poetic theater of “lowest rank”, anti-naturalist and anti-representational, outside all power, absolute or entirety, and from which he was reduced to zero each of the stage elements to make them “auratic remnants”. To the same extent, compared to the pragmatism of the secularized society of capital, he proposed a "metaphysical theater" designed as a free game to put a man in contact with the child he had been.

Palabras clave: Crisis representación; Ínfimo rango; Antipragmatismo; Metafísica; Infancia.

Keywords: Representation Crisis; Lowest Rank; Antipragmatism; Metaphysics; Childhood.

Data de submissão: Junho de 2013 | **Data de publicação:** Setembro de 2013.

¹ NATALIA IZQUIERDO LÓPEZ - Doctora en Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid), Profesora de Lengua Castellana y Literatura (E.S.O) y Traductora. España. Correo electrónico: notesalvesahora@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Prohibiría esta ingenuidad típicamente polaca que cree que sólo en las cumbres hay algo por descubrir. En las cumbres no hay nada: nieve, hielo y rocas; en cambio, hay mucho por ver en el propio jardín.

Witold Gombrowicz. *Diario (1953-1969)*.

Surgido como de la nada, el director de teatro Tadeusz Kantor (1915-1990) fue uno de esos artistas de floración espontánea que se abalanzan como meteoros sobre lo establecido para conmoverle la entraña (BABLET, 2004, p.7). Aunque adquirió fama internacional a finales de los setenta con la dirección de espectáculos como *La clase muerta*, desde sus comienzos mismos, ligados al “Teatro Experimental Clandestino (1942-1944)”, el creador polaco ideó un teatro independiente y absolutamente heterodoxo desde el punto de vista estético y político. Su contestatario proyecto dramático fue llevado a escena por la compañía “Cricot 2”, fundada en Cracovia en 1955 por el propio Kantor y un grupo de amigos integrado por actores aficionados, artistas plásticos y críticos literarios². Creando y comandando dicho colectivo, el escenógrafo no sólo renegó definitivamente de los teatros oficiales con los que hasta entonces había colaborado³, sino que abjuró también de unas vanguardias exentas ya por entonces de todo radicalismo e instrumentalizadas en lo ideológico y lo crematístico. Al mismo tiempo, para huir de la estabilidad académica y oficial, elaboró una serie de manifiestos, tan fascinantes como controvertidos, acerca de sus planteamientos escénicos. Agrupados bajo las denominaciones de “Teatro Independiente” o “Teatro Experimental Clandestino”, “Teatro Informal”, “Teatro Cero”, “Teatro Embalaje”, “Teatro Happening”, “Teatro Imposible”, “Teatro de la muerte”, estos textos programáticos dieron nombre a las distintas etapas de su creación⁴. Para él, ésta

² Recordemos que Kantor estudió pintura y escenografía en la Facultad de Bellas Artes de Cracovia (1934-1939), y que durante un tiempo fue profesor de la Escuela Superior de Artes Plásticas de dicha ciudad. De igual modo, es autor de una vasta y revolucionaria obra pictórica y plástica, por la que es considerado el modernizador del arte polaco posterior a la II Guerra Mundial.

³ Entre los años 1945-1946, Kantor colaboró puntualmente con varios teatros oficiales polacos, entre ellos el Teatro Stary de Cracovia –por entonces bajo la dirección de Andrzej Pronaszko-, el Teatro del Ejército Polaco de Łódź, etc, para los que diseñó la escenografía de piezas de Stanisław Wyspiański, Józef Czerchowicz, Pierre Corneille, etc.

⁴ Pese a la diversidad de manifiestos que escribió, Kantor siempre rechazó el “embotellamiento” de los movimientos artísticos en dichos textos, pues consideraba vano cualquier intento de dar una definición objetiva y racional del arte. Así, aunque quiso abandonar cuanto antes aquella “autopista” de manifiestos vanguardistas, “en la que el tráfico crecía a cada día”, constató por sí mismo la dificultad de hacerlo, ya que

entrañaba una carrera ininterrumpida en la que se hacía necesario desprenderse a cada paso del molesto fardo del pasado, así como zafarse del propósito de “perfeccionamiento”, cuyo “buen nombre artístico” no era, en su opinión, más que “una paz perezosa” y una fórmula para obtener “aprobación y prestigio” (KANTOR, 2004, p.131). No obstante, pese a la aparente variedad nominal de sus propuestas, al final de su vida el propio director afirmó que su teatro había sido siempre una “BARRACA DE FERIA” (KANTOR, 2010, p.166). Mas intentar explicar por qué Kantor pudo haber adoptado este definitorio y definitivo calificativo para describirlo, es algo en lo que no se han detenido muchos de sus críticos. De hecho, ciertas exegesis de su teatro están tan imbuidas de la fascinación y el deslumbramiento que despiertan sus textos – verdaderos poemas en prosa muchos de ellos – que, en lugar de hallarnos ante una lectura crítica, pareciera que nos encontraríamos algunas veces ante comentarios o glosas que adolecen de verdadera perspectiva y que, cual fieles epígonos, se limitan a parafrasear al maestro, aunque, claro está, sin poner en ello su poderoso y arrebatado estro poético. En cambio, al estudiar su producción teórica y artística, otros analistas se han limitado a presentar a Kantor como a un sujeto específico de conocimiento, cual genio aislado del mundo social y de todo contexto. Por último, no hay que olvidar tampoco a quienes, aun habiendo deseado desentrañar la maraña de la visión teatral del creador polaco para sistematizarlo y aprehenderlo, se han encontrado desolados con que éste se les escurría de entre los dedos como esos peces bituminosos que desafían con su fosforescente y permanente ajeteo a los ganchos paralizantes de los bicheros. Teniendo en cuenta todos estos riesgos, hemos de advertir que nuestro ensayo aspira a aproximarse a la fugaz individualidad y a la propuesta estética y ética de este artista considerándolo como un hombre de su tiempo, sopesando sus condiciones materiales y sociales de existencia, y todo ello a sabiendas de que, más allá de nuestras explicaciones y disquisiciones, el verdadero Kantor, cumpliendo su sueño, seguirá desdibujándose en el silencio, cual firma en el vaho de un espejo (VOSGANIAN, 2002). Hechas estas salvedades, y entrando ya en materia, nuestra investigación postula que la definición por Kantor de su teatro como una “barraca de feria”, guarda relación con su consideración del circo como un referente fundamental para la renovación del mismo. “En la base de este teatro está el circo –afirmó el director polaco–. Lo cómico que no tiene cabida en las formas sociales, que es agudo, chillón, bufonesco” (KANTOR, 2010, p.57). Ni que decir tiene que, en su caso, este gusto por un género teatral tan popular, tan material y tan denostado por el

dicha “vía” le parecía garantizada por “el alto prestigio del intelecto, que cubre por igual a sabios y a necios” (KANTOR, 2010).

teatro burgués convencional implicó desde el comienzo una clara identificación con los gustos, actitudes e imaginario político y cultural de las gentes del pueblo, con quienes convivió fundamentalmente en su aldea natal, Wielopole -pequeña población al este de Polonia en la que convivían capillas y sinagogas y que dejó en él una profunda huella religiosa⁵. Esta solidaridad con los “de abajo” se tradujo también en su teatro en su pasión por lo que denominó como “realidad de ínfimo rango”. Con este nuevo apelativo, además de posicionarse del lado de todo cuanto el sistema capitalista consideraba desechable e improductivo, el escenógrafo decidió hacerle frente a la dirección “ascendente” que había caracterizado al teatro hasta aquel momento optando, precisamente, por lo opuesto. Esta determinación trajo consigo el paulatino diseño de una poética estrictamente biológica y matérica, de la vista y el oído, entre lo vivo y lo muerto, con la que, como enseguida veremos, fue reduciendo progresivamente texto literario, discurso, acción, escenario, objetos, actores, espectadores y hasta a sí mismo a la categoría de grado cero. Desde nuestro punto de vista, deconstruyendo todos y cada uno de estos elementos escénicos, el artista polaco se adelantó casi dos décadas a la llamada “crisis de la representación” de los años sesenta, descrita por pensadores como Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, etc, de cuyas observaciones nos serviremos para defender aquí nuestros argumentos. Mas, si en este sentido Kantor puede ser considerado como un precursor o adelantado, nos parece en cambio que las raíces de su propuesta dramática hay que buscarlas en el imaginario de los autores simbolistas y romántico-anticapitalistas que más lo influenciaron -entre ellos Maurice Maeterlinck, Adam Mickiewicz, Aleksandr Blok⁶, Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz⁷, etc-, así como en los planteamientos de filósofos afines a la Escuela de Frankfurt, tales como Theodor Adorno y Walter Benjamin. Influidos por todos ellos, el creador polaco rechazó el pensamiento científico-racional y la visión platónica de la belleza. Como hiciera W. Benjamin, culpó a la civilización industrial burguesa de haber

⁵ “Nací el 6 de abril de 1915 al este de Polonia, en una pequeña aldea que tenía una plaza de abastos de las que partían unas cuantas calles lamentables. Sobre la plaza de abastos se alzaba una pequeña capilla que albergaba la estatua de un santo para uso de los cristianos y un pozo junto al que se celebraban, al claro de luna, las bodas judías. Las dos poblaciones vivían en completa armonía. De un lado, ceremonias católicas espectaculares, procesiones, estandartes, trajes tradicionales o coloridos, campesinos... Del otro (...), ritos misteriosos, gentes fanáticas, sacerdotes, (...) rabinos, gritos de niños... Más allá de la vida cotidiana, aquella silenciosa aldea parecía sumida en la eternidad” (BABLET, 1988b).

⁶ El hecho de que calificara su teatro de “barraca de feria” puede ser interpretado como un homenaje de Kantor a este poeta simbolista ruso, cuyo drama homónimo, *La barraca de feria* (1906) el propio escenógrafo tradujo al polaco en 1938 en colaboración con Wanda Baczyńska.

⁷ La mayoría de los espectáculos dirigidos por Kantor constituyeron dramatizaciones de piezas de este insigne intelectual polaco, cuyo pensamiento ejerció sobre él una gran influencia. Entre tales piezas destacan: *La sepia*, *El loco y la monja*, *En la pequeña casa de campo*, *La gallina acuática*, *Los zapateros*, *Dandis y petimetres*, etc.

suscitado la pérdida del aura de la obra de arte y anulado el misterio de la existencia⁸ (KANTOR, 2010, p.293). De igual manera, en la estela de la *Dialéctica negativa* de T. Adorno, se sirvió de estrategias formales novedosas y radicales para poner de manifiesto “la dimensión política de la negatividad”, así como su “potencia afirmativa de una realidad que, en su irreductible diversidad” escapa a manipulaciones ideológicas y discursos totalitarios (CORNAGO, 2006, p.71) De la mano de tales pensadores y artistas, inmerso en un mundo enloquecido en que la muerte, en lugar de presentarse habitando cuerpos fríos e inmóviles, se había exhibido en su forma brutal e inesperada, corriendo entre las multitudes y mezclándose entre los hombres, Kantor percibió lo real como un universo terriblemente vacío, en el que apenas sí quedaban los restos de un esplendor desvanecido (VOSGANIAN, 2010, pp.460-461). Mas, si hay algo que para él nunca perdió su brillo, eso fue precisamente su infancia, a la que consideró siempre como la verdadera patria perdida y como la única condición artística, más allá de la cual sólo se perpetuaba, en su opinión, una sospechosa y nada venerable individualidad envanecida (BABLET, 1988b). Como enseguida mostraremos, el imposible deseo de regresar a aquel particular Jardín del Edén, que ya sólo existía en sus melancolías, entrañó una constante temática de sus espectáculos. De igual modo, en un mundo galopado por el fantasma de la muerte, sumido en guerras y totalitarismos de todo signo, la esperanza y la fe de las religiones en que había sido educado –cristianismo y judaísmo- dieron en su caso paso a una utopía negativa en la que, como de inmediato vamos a ver, sólo se mantuvo en pie el mito de la caída⁹. Así, además de concebir su teatro como una maquinaria de guerra destinada a atentar contra la representación en que todo poder se sustenta, Kantor quiso hacer de él un intento de provocar una “detención mesiánica del acaecer” (BENJAMIN, 1973); de rescatar en el presente el pasado; de deslizarse de uno a otro lado del tiempo a través del pasadizo secreto del escenario; de despertar sobre las tablas un sentimiento metafísico capaz de poner al hombre nuevamente en contacto con su trémulo interior perdido: aquel niño que, encerrado en la “diminuta Habitación de *su* Imaginación”, ajeno a los otros y a sí mismo, ordenaba

⁸ Recordemos que en 1936 Walter Benjamin había escrito su famoso ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en la que había denunciado la atrofia del aura de ésta.

⁹ La madre de Kantor era católica y su padre, maestro de la escuela de Wielopole, judío converso. En 1924, el joven se trasladó con su madre y su hermana a la localidad de Tarnów, donde se instaló en casa de un tío paterno, sacerdote, que contribuyó enormemente a su formación. Dicho tío –de nombre Józef- es, junto a su propio padre, uno de los protagonistas de su espectáculo *Wielopole, Wielopole*, en el que el director polaco rememoró su infancia y su temprana vivencia de la religión. De hecho, la obra concluye con una alucinante y alucinadora última cena que reúne a las comunidades judía y cristiana en torno a la mesa.

con sus ágiles e inexpertos dedos el aún incontaminado caos de su particular universo¹⁰ (KANTOR, 2010, p.216). La tentativa de regresar a aquel liberador y mágico habitáculo donde era posible lo gratuito y lo desinteresado fue lo que hizo de Kantor un francotirador del teatro. Sin embargo, como enseguida tendremos ocasión de comprobar, sus ácratas e inmateriales disparos nunca pretendieron acabar con este arte, sino regenerarlo, ya que para el creador polaco la mejor manera de preservar un rito, o acaso la única, consistió, precisamente, en profanarlo (VALLS, 2002, p.50).

1. CONTRA LAS VANGUARDIAS INSTITUCIONALIZADAS

Aunque su teatro fue calificado de “vanguardista”, desde el principio Kantor rechazó dicho apelativo porque, en primer lugar y, desde su punto de vista, algunos de los “-ismos” que más le habían atraído –construccionismo, surrealismo, dadaísmo, expresionismo, etc- habían sucumbido a la voluntad de ser útiles desde el punto de vista político o, en su defecto, se habían sumido en un presuntuoso catastrofismo filosófico y artístico¹¹. Así, frente a las vanguardias que, recién extinguida la II Guerra Mundial, aún seguían augurando el feliz advenimiento de un futuro luminoso y perfecto, Kantor concibió todas las ideologías como “sombras de una peligrosa megalomanía que reclamaba el derecho a apropiarse de todo el universo” (KANTOR, 2010, p.274). Es muy probable que en el origen de esta concepción se encuentre la muerte de su padre en Auschwitz en 1942¹². De hecho, en torno a 1943-1944, mientras preparaba la escenografía de la pieza *El regreso de Ulises*, de S. Wispiański, para su representación clandestina en casas particulares, el

¹⁰ Muchos de los montajes del director polaco arrancan, justamente, de la habitación de su infancia, a la vez que las transformaciones que se suceden en escena tienen como sede permanente a ésta. Así sucede en *Wielopole, Wielopole, Que revienten los artistas*, etc. En este sentido, en uno de sus últimos manifiestos, Kantor escribió: “Me encierro en mi diminuta Habitación de la Imaginación y en ELLA Y SÓLO EN ELLA ORDENO EL MUNDO IGUAL QUE LO HACÍA DE NIÑO. ¡CREO FIRMEMENTE QUE EN ESTA PEQUEÑA HABITACIÓN DE MI NIÑEZ CABE LA VERDAD!” (KANTOR, 2010, p.216).

¹¹ En 1955, Kantor afirmó que las vanguardias, tal y como él las entendía, hacía mucho tiempo que estaban ausentes del teatro, máxime teniendo en cuenta que, en su opinión, las del periodo de entreguerras y las de los primeros años de la posguerra ya se habían “oficializado”. Así, en cualquiera de sus textos programáticos es posible encontrar severas críticas contra éstas, caso de las que pueden leerse en su “Manifiesto del Teatro Cero”: “(...) teatro pseudoexpresionista del cual, después de una auténtica deformación del expresionismo, no ha quedado más que una mueca molesta, muerta, esterilizada; teatro surrealizante que aplica tristes adornos surrealistas, a la manera de los escaparates de moda; teatro que no tiene nada que arriesgar y poco que decir, que demuestra mesura cultural y elegancia ecléctica; teatro pseudomoderno que usa tal o cual medio tomado de las diversas disciplinas del arte contemporáneo al que pretenciosamente se aferra por artificio (...)” (KANTOR, 2004, pp.89-90).

¹² En el segundo de los films documentales que Denis Bablet le dedicó a Kantor, éste declaró que, durante todo el montaje de *Wielopole, Wielopole*, mantuvo junto a sí una foto de su padre, tomada el día antes de que partiera para la guerra.

director polaco decidió desenmascarar al héroe clásico, cuyas supuestas acciones épicas, “cometidas en nombre de consignas rituales y bosquimanas”, se le antojaron ya por entonces “vulgares asesinatos”¹³ (KANTOR, 2010, p.22). En el otro extremo, frente a los discursos catastrofistas, considerados por él como pose y exhibición de un *pathos* delirante y ridículo, el escenógrafo posicionó su humor y su ironía y celebró la subversión de todas las totalidades, empezando por la de su identidad misma¹⁴ (KANTOR, 2010, p.274).

El segundo de los motivos por el que Kantor renegó de las vanguardias remite en cambio a su decidida puesta al servicio de los intereses crematísticos, ya que, pese a su supuesta apariencia crítica, para él todas ellas habían acabado siendo engullidas por la estructura del teatro burgués, propia del siglo XIX y regida por las leyes vitales de la economía. En su opinión, además de haber conducido al arte del teatro a la decadencia, dichas leyes habían hecho posible la aparición de las nociones de “temporada” y de “repertorio”, que “con sus engañosos atractivos” habían seguido ocultando “la ausencia de un verdadero movimiento artístico”. Asimismo, las responsabilizó de haber convertido al teatro en una “*empresa de la sociedad de consumo*”, a los creadores de textos literarios en *proveedores* de materia prima, y a la creación misma en un *trabajo y una máquina de producción* ininterrumpida (KANTOR, 2004, p.220). Frente a todo lo anterior, el colectivo “Cricot 2” cuestionó desde el primer momento estos “principios generales de organización” que no tenían en cuenta ni las leyes de la actividad creadora ni las de la imaginación. Por ello, desde el comienzo, su director anuló la “separación artificial y rigurosamente obligatoria en *trabajo y resultado*, en *ensayos y espectáculo*, en *sala de ensayos y escenario*” (KANTOR, 2004, p.221). De hecho, jamás concibió su compañía como una “institución” que debiera funcionar de forma regular, sino que concentró su labor en crear espectáculos sin entenderlos nunca como productos terminados, sino como “campos abiertos” en el seno de los cuales la creación proseguía su ofensiva (KANTOR, 2004,

¹³ En este montaje, Kantor estableció un paralelismo entre la vuelta del hombre-mito de la Guerra de Troya y los “regresos deshonorosos marcados por las huellas del sufrimiento humano y las matanzas sanguinarias” que tenían lugar en aquellos días en que “los alemanes se retiraban a marchas forzadas (...)” “La barca de Caronte –escribió el director polaco- pasa de largo dejando a Ulises perdido en medio de una noche de epílogo. El epílogo no es un epílogo. Ulises desciende hacia las profundidades de la Historia. Se convierte en un actor trágico. La actualidad de *El retorno de Ulises* aumenta cada día” (KANTOR, 2010, p.22).

¹⁴ En este posicionamiento crítico de Kantor se aprecian los ecos del pensamiento de su contemporáneo, el célebre ensayista polaco Leszek Kołakowski. En su conocida obra, *El sacerdote y el bufón* (1959), éste había descrito el antagonismo existente entre la filosofía que custodiaba el absoluto y la que lo cuestionaba, representadas respectivamente por sacerdote y bufón. Asimismo, en un libro posterior, titulado *Las irracionalidades del racionalismo*, Kołakowski había desligado el rol del segundo de la clásica forma del escepticismo incrédulo y sombrío para vincularlo, como hiciera Kantor, a una “actitud abierta, sin esperanza de que en algún momento se llegara a una posición cerrada, mejor que todas las demás” (MARKOWSKI, 2002, p.24).

p.221). Frente al plan de la producción y las convenciones administrativas, la rareza de sus manifestaciones artísticas descansó en cambio sobre la espontaneidad y la necesidad de exteriorizar una idea definida, dando así lugar a una “explosión de energía creativa” (KANTOR, 2004, pp.221-222). Todo ello trajo como consecuencia que, a lo largo de sus más de cuarenta años de existencia, el “Teatro Cricot 2” apenas llevara a escena una docena de piezas, careciera durante mucho tiempo de una sala propia en la que preparar y estrenar sus espectáculos y atravesara durante largos períodos serias dificultades financieras .

Por último, el creador polaco se negó a ser situado bajo la égida de las vanguardias ya que, desde su punto de vista, en lugar de haber mostrado los límites de la interpretación y de la representación, éstas no habían supuesto más que “una febril búsqueda de fórmulas” para las mismas. Por ello, en plena II Guerra Mundial, Kantor emprendió una reflexión radical sobre el fenómeno representacional, al que denunció como práctica de poder y ejercicio de dominación (KANTOR, 2010, p.173). Desde dicha toma de conciencia, enseguida comenzó a desprestigiar todos los elementos que hasta entonces habían integrado el “absoluto no cuestionado” del teatro hasta hacer de la representación un mecanismo averiado (KANTOR, 2010, p.173).

2. UNA REPRESENTACIÓN AUTOLESIVA Y FUERA DE CONTROL

Antes de que, a finales de los años sesenta, Deleuze denunciara el exceso de representaciones que había presidido la historia de la cultura occidental, a principios de los 40’ Kantor ya había decidido que su “teatro autónomo” iba a girar en torno a una “representación imperceptible”, o lo que es lo mismo, una representación destinada a no representar (KANTOR, 2004, p.117). En su caso, este propósito partía de un cuestionamiento radical del idealismo racionalista y de la filosofía trascendental que habían intentado reducir la pluralidad a un único sentido, una sola verdad o ideología previamente establecida y que, además, estaban siendo más que nunca puestas en entredicho por la sádica ferocidad del exterminio. Como primer paso para llevar a cabo este objetivo, el director polaco se propuso hacer estallar la “continuidad de todos los acontecimientos escénicos” (KANTOR, 2004, p.31). Así, en el marco de dicho proyecto estético y ético, fue desintegrando cada uno de los elementos formales que hasta entonces le habían conferido unidad y coherencia a la representación hasta convertirla finalmente en un mecanismo chirriante y averiado que se balanceaba en el caos; es decir, en algo “confuso

y sin orden aparente, como fuera de control, o sujeto a un gobierno que *escapaba* al entendimiento del espectador” (CORNAGO, 2006, p.73). Precisamente, las líneas que siguen van a revelarnos los sucesivos desbaratamientos perpetrados en este sentido por Kantor. Como vamos a ver, en primer lugar, éstos implicaron dejar de concebir el teatro como una mera reproducción analógica del texto literario, máxime teniendo en cuenta que para el director polaco “la realidad literaria, imaginaria, del arte, era algo diferente de su realización física en el tiempo y en el espacio” (KANTOR, 2004, p. 57).

2.1. EL “CUERPO EXTRAÑO” DEL TEXTO LITERARIO ES “TRITURADO”

Para Kantor, la anacrónica presunción de que todos los elementos del espectáculo eran funcionales y estaban justificados sólo cuando servían para explicar, comentar e ilustrar el texto literario, era producto de la conformidad con las convenciones de la vida (KANTOR, 2004, p.34). De hecho, consideraba al teatro que materializaba dichos presupuestos como una “ilustración mediocre, una tautología aburrida y una copia naturalista” que privaba a dicho arte de su poder de sugestión y de su autonomía (KANTOR, 2004, p.35). Según él, la fuerza y la capacidad expresiva del espectáculo pasaba por concebir el texto literario como “un cuerpo extraño” con respecto a la representación, con la que debía mantener una relación de “separación” (KANTOR, 2004, p.57). Por tanto, de la misma manera que su teatro debía ser ajeno a las leyes vitales de la utilidad, la integración entre el texto y los otros elementos escénicos había de llevarse a cabo de forma totalmente “desinteresada”, “según el principio del azar”, y ser además inaprehensible desde el punto de vista racional (KANTOR, 2004, p.58). Asimismo, para hacer que el teatro “saliera del camino de la vida y de su destino”, creía que era necesario emplear de un modo completamente distinto los elementos formales que hasta entonces habían permitido “la organización jerarquizada de la obra en función de una unidad, coherencia o sentido”, sobre todo porque, hasta entonces, esos mismos elementos habían hecho del teatro una institución en la que la representación del poder y el poder de la representación habían confluído (CORNAGO, 2006, p.75). Así, anticipándose varias décadas a las reflexiones que G. Deleuze formulara sobre el teatro en los años sesenta, Kantor empleó dichos elementos escénicos como “una maquinaria de guerra”¹⁵

¹⁵ Recordemos a este respecto que en *Superposiciones*, y bajo el título “Un manifiesto menos”, Deleuze consagró un ensayo a la obra del autor y director italiano Carmelo Bene. En dicho estudio, el filósofo francés

(DELEUZE, 2003, p.95). En su calidad de tal, el espectáculo en su conjunto debía funcionar como un preciso mecanismo de sustracción de todo aquello cuanto hacía poder en la sociedad: “el poder de lo que el teatro representa (el Rey, los Príncipes, los Maestros, el Sistema)” y “el poder del teatro mismo (el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura, etc)” (CORNAGO, 2006, p.75). Adelantándose así a la teoría crítica del filósofo francés, el director polaco concibió su particular ingenio bélico para, siguiendo el método adorniano de “la negación y la destrucción”, desestabilizar y desterritorializar los espacios productores de poder y de sentido en la sociedad (KANTOR, 2004, pp. 59). Por ello, su teatro puso en evidencia la brutal emancipación de la materia, al tiempo que desenmascaró el vacío que la crisis de la representación traería años más tarde consigo. De igual modo, negando a su espectáculo cualquier ulterior finalidad, centró su valor en el aquí y en el ahora de la escena; focalizó su poesía en la realidad visual y sonora de ésta; halló su única razón de ser en su precedera existencia y definió su obra de esta manera:

(...) obra de la que no emana nada, que no expresa nada, que no actúa, que no transmite nada, que no es un testimonio, ni el reflejo de nada, que carece de referencias a la realidad, al espectador, al autor, que se muestra inaccesible a la penetración exterior y a la interpretación, que está dirigida hacia NINGUNA PARTE, hacia lo DESCONOCIDO, que es un vacío, un AGUJERO en la realidad, sin destino ni lugar, que es como la vida misma, efímera, fugaz, imposible de detener y conservar, que ha abandonado ese terreno sagrado reservado supuestamente para ella sin ninguna necesidad de recurrir a argumentos de su utilidad, que ¡SIMPLEMENTE ES! ¡Y por el mero hecho de esa AUTOEXISTENCIA PONE A TODA LA REALIDAD QUE LA RODEA EN UNA SITUACIÓN IRREAL! (uno diría que “artística”) ¡Qué fascinación extraordinaria encontrarnos con esta inesperada ¡REVERSIBILIDAD! (KANTOR, 2010, pp. 90-91, 256.).

Como no podía ser de otro modo, las consecuencias de este teatro totalmente emancipado con respecto al texto literario fueron de un profundo calado, ya que en el teatro de Kantor

se preguntó por la posibilidad de un teatro político capaz de atentar contra el sistema de poder en que toda representación se sustenta. Asimismo, en su propuesta planteó que frente a los “aparatos del Estado”, sostenidos por discursos e instituciones –el teatro mismo entre ellas–, debían alzarse las que denominó como “maquinarias de guerra” (DELEUZE, 2003, p.95).

(...) el texto dramático **no se representa**, se discute, se comenta, los actores lo siguen a ratos, lo abandonan, vuelven a él, lo repiten; los papeles no están atribuidos invariablemente a una persona, **los actores no se identifican con el texto**. Es un **molino que tritura el texto** (KANTOR, 2010, p.59).

Esta relación entre el texto literario y el resto de los elementos escénicos explica que en las dramatizaciones del artista polaco casi no fuera reconocible el argumento de las obras que estaban en la base de sus espectáculos. Así sucede en su célebre montaje *La clase muerta*, donde apenas se dejaban entrever algunos retazos de la pieza literaria original –el drama de Witkiewicz titulado *Tumor cerebral*-¹⁶.

2.2. LA ESTRUCTURA DE SIGNIFICADOS ESTALLA DEJANDO TRAS DE SÍ UNA POLVAREDA DE SIGNIFICANTES SIN SUSTANCIA

Triturado y disuelto el texto literario, para materializar su teatro, Kantor se sirvió de lo que llamó “exterioridad” o “realismo exterior”, al que describió como

(...) una visión “desde afuera”, un realismo casi cínico, que se abstiene de cualquier análisis o explicación (...); tratamiento agudo de la *superficie* de los fenómenos: no se la desprecia, sino que, por el contrario, uno se detiene en ella, y sólo en ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores (KANTOR, 2004, p.15).

Este “realismo exterior” presuponía la creación de un espectáculo basado en la parte visual y auditiva del teatro, en lo que éste tenía de puramente material, y por ende, de realidad irreductible e impermeable a cualquiera de los discursos elaborados¹⁷ (CORNAGO, 2006, p.86). Preludiando así propuestas teatrales mucho más modernas,

¹⁶ Esta circunstancia llevó a Kantor a declarar que “Cricot 2” no representaba obras de Witkiewicz, sino que las interpretaba con él (KANTOR, 2010).

¹⁷ La preocupación del director polaco por una exterioridad irreductible a cualquier interioridad es compartida por eminentes intelectuales de la segunda mitad del siglo XX, entre ellos Michel Foucault, autor de *El pensamiento del afuera*, y Emmanuel Lévinas, artífice de la obra que lleva por título *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*.

Kantor construyó su espectáculo a partir de la superficie de los elementos escénicos y de la concreción performativa de las presencias que padecían en escena inversiones y choques violentos. Desde tales superficies creó un teatro de “espacios lisos”¹⁸, inmediato, sin fondo, y orientado a proclamar el triunfo de la superficie sobre la profundidad, el de la emoción sobre el ideal y el de lo plural sobre cualquier unidad¹⁹. Por eso puede decirse que su teatro anticipó aquel “texto escribible” del que Roland Barthes hablaría años más tarde y al que el filósofo francés contrapondría el “texto legible”, es decir, el que podía ser reducido a un sentido y, por tanto, consumido (BARTHES, 1980, pp.9-25). Desde este punto de vista, el “texto escribible” del director polaco reconoció como creación

(...) todo lo que aún no había sucedido, (...) lo que aún no había sido *inmovilizado*, lo que contenía directamente los *impulsos de la vida*, lo que aún no estaba “listo”, ni “organizado” ni “realizado” (KANTOR, 2004, pp.136-137).

El teatro de Kantor estaba pues pensado para ser reescrito, diseminado y dispersado en el “campo de la diferencia infinita”, y no “atravesado, cortado, detenido, plastificado por ningún sistema singular (Ideología, Género, Crítica)” (BARTHES, 1980, p.11). Por lo tanto, interpretar su texto teatral suponía obtener no el texto “verdadero”, sino el plural e indigerible del que estaba realmente hecho (BARTHES, 1980, p.11). Para ello, como de inmediato vamos a tener ocasión de comprobar, el artista polaco sustituyó el otrora brillo y esplendor del espectáculo por objetos, entes y movimientos de grado cero.

2.3. DE LA AFECTACIÓN, LA POMPA Y EL FASTO A UNA REALIDAD DE ÍNFIMO RANGO

En su escalada anti-idealista y anti-representacional, Kantor rechazó frontalmente los imponentes medios formales que durante mucho tiempo le habían servido al teatro convencional para inventar la fábula literaria y la acción dramática. En su opinión, con el

¹⁸ Recordemos que esta expresión fue otra de las que Deleuze empleó para describir su propuesta teatral.

¹⁹ En este sentido, la poética de Kantor puede ser considerada como un precedente de “el teatro de superficies” de compañías como la Societàs Raffaello Sanzio, creada en 1981 por Romeo y Claudia Castelluci. Recientemente, la joven editorial Contintamietenes ha presentado en castellano alguno de los textos programáticos de ambos bajo el título: *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societàs Raffaello Sanzio*.

paso del tiempo, dicho material, ligado a manifestaciones de la vida de gran carga emocional -celos, avaricia, venganza, guerra, asesinato, etc- se había ido convirtiendo en un espectáculo hinchado, grandilocuente y disparatado. Frente a todo ello, decidió apostar desde el primer instante por la “dirección contraria”, es decir, por un deslizamiento “hacia abajo”, hacia la pérdida de energía, la deformidad, el vacío y todo aquello que recibió en su imaginario el apelativo de “REALIDAD DE ÍNFIMO RANGO” (KANTOR, 2010, p.69). Paradójicamente, dicho deslizamiento supuso dotar de “aura” a todo cuanto el capitalismo despreciaba por oponerse a sus leyes productivas y pragmáticas, pues, según él, en arte sólo era ya posible expresar la vida a través de su falta²⁰. Por consiguiente, dicha “reducción a cero”, se tradujo en

(...) la neutralización de situaciones, sucesos, conflictos, estados psíquicos en su “aspecto” convencional, la **monotonía**, el juego con los estados de **aburrimiento**, tedio, la **eliminación** de la acción, del movimiento, del habla, **contención** a la hora de mostrar emociones hasta el estado vegetativo, **la interpretación “a escondidas”, los juegos malabares con el vacío, con cualquier cosa “insignificante” e “indigna” de ser mostrada** (KANTOR, 2010, pp.63-64).

Todo ello trajo consigo una nueva forma de proceder artística por la que la obra misma se trocó en un proceso que no ambicionaba ningún fin eficaz, provechoso o intencional (KANTOR, 2010, pp.101-102). En consecuencia, la acción se convirtió en una estructura infinita, en una repetición sin progreso alguno del argumento. Así, los personajes de Kantor, obstinados en poner en evidencia el papel que estaban representando, se “equivocaban” constantemente a la hora de escenificarlo, sugiriendo fallos en el mecanismo, generando atoramientos, ralentizaciones, reiteraciones y pérdidas de ritmo, lo que a la postre suscitaba que debieran repetir una y otra vez las mismas acciones, aun cuando éstas consistieran en climáticos asesinatos²¹:

²⁰ Tanto la noción de “realidad de ínfimo rango” como la creencia de que sólo a partir de la muerte era posible aludir ya a la vida tienen su origen en lo que S. I. Witkiewicz llamó “sentido antivital”, concepto con el que se refirió a la necesidad de deformar la naturaleza como último recurso artístico capaz de crear una nueva y revolucionaria estética (KANTOR, 2004, p.36). En esta idea del dramaturgo polaco se inscriben más particularmente el “Teatro Cero”, el “Teatro Imposible” y el “Teatro de la Muerte” de Kantor.

²¹ Por ejemplo, en su espectáculo *El regreso de Ulises*, su desmitificado héroe “mataba mal” a su progenitor innumerables veces.

“No les será fácil moverse, despertarse de ese entumecimiento, de esta fatídica aceptación de una existencia que sólo dura UN MOMENTO. (...) No entienden qué es lo que se exige de ellos, comprenden con dificultad, aprenden, recuerdan (...) no les sale bien, lo han olvidado, se equivocan, se desaniman, “mueren” otra vez y así hasta el infinito (...)” (KANTOR, 1981, p.39).

“Manifiestan ‘desinterés’ hacia el texto y los espectadores (...). Miran al vacío. De pronto recuerdan algo. Sienten un interés súbito por detalles y bagatelas. (Frotan una mancha, observan atentamente un cordón de zapato, cualquier cosa mínima), y de nuevo meditan. Esfuerzos desesperados para retomar el hilo... (KANTOR, 2004, p.122)

Esta indiferencia e incluso aversión de sus actores y personajes hacia la representación hizo de ellos una especie de “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas” (CORNAGO, 2006, p.75). Del mismo modo, en el plano de la enunciación actoral, el lenguaje representativo fue llevado por éstos al desierto y reducido a la condición de “pura materia sonora intensa” (DELEUZE, 1975, pp.15, 43). Y es que, en los montajes del polaco, sus protagonistas no sólo reiteraban de forma obsesiva las mismas frases y las mismas palabras, sino que las distorsionaban continuamente para hacer que escaparan a la sintaxis clásica y se aproximaran en cambio a la materia “bruta y primitiva” de formas sonoras lejanas y salvajes, emparentadas con los ladridos de una jauría (KANTOR, 2010, p.47). Al descentralizar el universo discursivo, el desterritorializado sonido musical pasó a desempeñar en sus espectáculos un papel fundamental, pues interactuaba allí con la materialidad escénica para acentuarla, pero sobre todo, para hacer encajar en ella los momentos que regresaban. Entre las piezas musicales empleadas por Kantor en sus “no-representaciones” destacan valeses, tangos de Francisco Canaro, canciones populares polacas, cantos e himnos hebraicos –entre ellos uno sobre los judíos condenados a las cámaras de gas-, salmos cristianos, *scherzos* de Chopin, marchas militares, etc. Junto a estas melodías recurrió también a sonidos sordos, secos, traqueteantes y monótonos, producidos, por lo general, por las “máquinas-instalaciones” que enseguida se describirán. A su vez, en el plano del escenario, este “descenso” hacia “la esfera de lo de abajo” que afectó a la interpretación, el sonido, el lenguaje y la acción en los montajes del polaco, trajo consigo la sustitución del tradicional lugar entronizado por uno afín a la órbita de lo preterido y lo desheredado.

2.3.1. DEL LUGAR DE LA “SANTA ILUSIÓN” AL “VESTÍBULO PROFANO”

Frente a los “conflictos normalizados, codificados e institucionalizados”, situados en el nivel ficcional y resueltos de antemano en el texto literario, Kantor propuso en sus espectáculos un conflicto físico y superficial, inscrito en el nivel escénico y definido por la tensión y el choque entre distintos elementos (DELEUZE, 2003, p.97). Si reparamos en ello, el escenario, antes mero contenedor pasivo, fue concebido por él como un objeto en sí mismo, cargado de energía, que se dilataba y contraía, y cuyo principal actor era la confrontación entre sus distintos planos y lenguajes interrelacionados²². Al igual que en sus espectáculos el texto literario era tratado como una excusa para una “no representación” siempre viva y fluida, desde el primer momento el artista polaco se propuso buscar un espacio acorde para aquel “acto rayano en la copulación entre la ficción y la vida” que su espectáculo suponía. De este modo, se decidió a seleccionar un lugar cuya relación con el contenido del drama entrañara “un choque sorprendente, ilógico e inexplicable para ambas partes”, convertidas por ese motivo en dos “sistemas extraños y enemigos” (KANTOR, 2010, p.178). Antes de encontrar dicho espacio, renunció primero a aquellas “reservas esterilizadas y aisladas de la vida” que, en su opinión, los teatros constituían; enseguida renegó también de las viejas prácticas que situaban el escenario en lugares auténticos o en entornos pintorescos, esfuerzos ambos a los que calificó de “simples reelaboraciones estéticas que algunos *confundían* (...) con auténticos hallazgos” (KANTOR, 2010, p.177). Finalmente, tomando como referencia su idea de una “realidad del más ínfimo rango”, eligió para sus representaciones espacios de la esfera de lo de abajo, suspendidos entre la eternidad y el vertedero, y que tenían por ello algo de prisión y de asilo al mismo tiempo (KANTOR, 2010, p.178). Entre los seleccionados –estación de ferrocarril, piso demolido, lavandería, oficina de correos...- destaca, sin lugar a dudas, el escogido para la “no escenificación” de *Dandis y petimetres*:

Toda la historia, que transcurre en un palacio, en una compañía selecta, en un ambiente de refinadas conversaciones sociales y filosóficas es representada en un GUARDARROPA DE TEATRO y no sobre un ESCENARIO TEATRAL; no en el lugar de la santa ilusión, sino en su “vestíbulo”, en el lugar del Más Ínfimo Rango del teatro [...] que, por lo

²² La predilección de Kantor por el contraste y la mezcla de barbarie y de sutileza responde también a la influencia de los planteamientos de S. I. Witkiewicz, en opinión del cual la confrontación y la disparidad hacían más viva, más concreta y más palpable la totalidad de la obra de arte.

general, es un obstáculo que uno prefiere evitar. [...] Pues bien, esta institución infame se ha apoderado del teatro [...] Un guardarropa dirigido a ninguna parte [...] se convierte en algo indispensable, funciona sin parar, automáticamente, eficazmente, de forma monótona y desalmada. Rechaza a los actores y a sus leyes, los expulsa despiadadamente [...] (KANTOR, 2010, pp.117-120).

Pero, como enseguida vamos a tener ocasión de comprobar, en el teatro de Kantor, los actores no sólo eran repelidos por el propio escenario, sino que, además, de acuerdo con su voluntad de “desempoderarlos”, fueron también rebajados a la categoría de lo material y lo superficial.

2.3.2. DEL ATREZZO A LA EQUIPARACIÓN DE ACTORES Y OBJETOS

Otro de los cambios revolucionarios que Kantor introdujo en su teatro fue el de liberar a los objetos de la categoría de lo “accesorio” y lo “pragmático” en la que hasta entonces se les había mantenido confinados (FERREYRA, 2007, p.22). Además, en su línea romántico-anticapitalista de defensa de lo inservible frente a la tiranía de lo funcional, eligió para sus espectáculos sólo los pertenecientes a los estratos inferiores por ser precisamente éstos los que más posibilidades tenían de revelar su objetividad, ya que su “elevación desde *las filas del desprecio y del ridículo*” constituía para él “un acto de pura poesía”²³ (KANTOR, 2004, p.68). Entre tales objetos se cuentan algunos de los que enumera en su “Manifiesto del Teatro Informal”: “(...) trapos, estrazas, estopa, sacos, jirones, trastos, papelotes, libros podridos, tablas podridas, cajas arrugadas y aplastadas, residuos, madera carcomida (...) y montañas de astillas”²⁴ (KANTOR, 2010, p.43). Asimismo, en lugar de diseñar y confeccionar los trajes de sus personajes, Kantor los vistió invariablemente con ropas usadas, rozadas y desgastadas, lo que les confería una entidad

²³ En esta técnica escénica resulta nuevamente reconocible la influencia de la poética miserabilista y del contraste entre la aspiración ideal y la realidad desmitificada y vacía de los simbolistas (KANTOR, 2010, p.165).

²⁴ Algunos críticos han reconocido en el teatro de Kantor la influencia del “teatro pobre” de J. Grotowski. Sin embargo, éste no sólo la negó, sino que acusó de plagio a su contemporáneo, a quien, por otro lado, consideraba un representante del teatro oficial. Fuera como fuera, lo cierto es que, mientras que la colección de ensayos *Hacia un teatro pobre* se publicó en la segunda mitad de los años 60’, en los montajes que Kantor realizó entre 1942 y 1944 ya empleó objetos de “ínfimo rango”. Así, por ejemplo, para representar Ítaca en la dramatización de *El regreso de Ulises* que llevó a cabo en aquellos años, recurrió a cuatro paredes totalmente vacías, con el desconchado deslucido y sobre las que pendía una viga podrida. El resto del mobiliario lo integraron unos armarios oxidados que se alzaban sobre un suelo de tablas amarillas, un reflector destrozado y doblado, una gran rueda de carro y un inerte cañón de artillería (KANTOR, 2010).

intersticial entre seres de lo real y espectros del más allá. Aunque esta propuesta pareciera presentar ciertas similitudes con el *ready-made* de Marcel Duchamp, lo cierto es que nada tenía que ver con el “objet trouvé”. Y es que, mientras que, en opinión del polaco, los dadaístas se habían limitado a poner de manifiesto el “*carácter extraño* y provocativo del objeto”, convirtiéndolo en una “escultura de apariencia inútil que negaba la función del objeto primigenio”, los de su teatro tendrían memoria y conservarían las huellas y las marcas de las energías de sus dueños (MEDINA y ANDRÉS, 2009, p.16). De hecho, mientras reunía notas para uno de sus manifiestos, el escenógrafo extrajo tales objetos del campo de su imaginación, donde su propio pasado penetraba en forma de “hechos y rastros extraños, triviales y esquemáticos”, a la manera de un inventario de apariciones y de aparecidos “desprovisto de cronología, de localización y de jerarquía” (KANTOR, 2004, p.78). Así, “arrancados de unas realidades en que pudieron tener algún sentido, (...) ahora, en el presente de la escena (...), resultaban enigmáticos y perversos por gratuitos” (CORNAGO, 2006, p.77). Mas, a la vez que vinculó tales objetos al pasado de sus personajes, Kantor ideó una revolucionaria forma de aproximación a éstos: “el embalaje”. Esta nueva técnica presentaba una doble particularidad; por un lado, constituía la antítesis de la idólatra fascinación del *pop-art* por el envoltorio y la imagen industrial, mientras que, por otro, se relacionaba con los objetos no desde la exhibición y el inútil embellecimiento, sino desde una negatividad desinteresada que los velaba y ocultaba. El primer procedimiento de estas características fue aplicado por Kantor en 1956, coincidiendo con su montaje de la pieza de S. I. Witkiewicz, *La sepia*, para cuya escenificación ocupó todo el escenario con una enorme bolsa negra, en cuyo interior se encontraban los actores. De las aberturas operadas en ésta asomaban, a modo de tentáculos, sus manos y sus cabezas, que “se movían y vivían sus vidas propias y totalmente autónomas” (KANTOR, 2004, p.66). Asimismo, durante la primera mitad de los años 60’, el artista polaco consolidó esta técnica creando una serie de embalajes con forma de cartas y paquetes postales, atados por cordeles, con direcciones, sellos e impresos y llevando a cabo una serie de “empaquetamientos” de figuras de museo –por ejemplo, envolvió a la Infanta de Velázquez en una de aquellas enormes sacas de cuero que usaban los carteros-. Pronto aplicó también este procedimiento a los “happenings” que sobresalieron en su teatro en aquellos años – así, en 1967 organizó en la Galería Foksal de Varsovia el espectáculo “Carta”, en el que ocho auténticos carteros portaron por la ciudad un enorme sobre de once metros de largo-. La atracción por los embalajes ligados al correo y por su mismo emplazamiento respondía a la seducción que este espacio ejercía sobre Kantor, al considerarlo un lugar en el que

(...) Los objetos (...) y todo su contenido existen durante cierto tiempo independientemente, sin propietario, sin lugar de pertenencia, sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario, donde uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte (KANTOR, 2004, p.71).

Poco después, el embalaje de objetos dejó paso al de los cuerpos humanos, cuyo modelo extrajo, como no podía ser de otro modo, de los “bajos fondos” de la sociedad; más concretamente, de aquellas criaturas que le plantaban cara a la política de territorialización y producción del capital, que les rebajaba por ello a la ínfima categoría de “chusma o lacra social”:

(...) gentes *errantes*, que gravitan fuera de la sociedad en un incesante viaje, sin finalidad ni domicilio, condicionados por su locura y su pasión de *empaquetar* su cuerpo en abrigos, mantas, lonas, hundidos en la complicada anatomía de la vestimenta, en los secretos de los paquetes, los bolsos, los atados, las tiras, los cordeles, que protegen profundamente su cuerpo del sol, la lluvia y el frío (KANTOR, 2004, p.71).

Pronto aquellas “gentes *errantes*” se convirtieron para él en el arquetipo de unos personajes a los que dio el nombre de *Trotamundos y sus equipajes*. Así, conforme a su habitual estrategia de generación de choques y tensiones, Kantor presentó a los protagonistas de las piezas simbolistas de Witkiewicz y Wyspiański -casi siempre condes decadentes, artistas amanerados, banqueros, cardenales libertinos y nuevos ricos- como vagabundos y mendigos que llevaban toda su “fortuna” encima conforme al principio filosófico: *Omnia mea mecum porto*. Por ejemplo, para su montaje de *El loco y la monja* (1963), compuso los trajes de sus intérpretes reuniendo una “incalculable cantidad de paquetes grandes y pequeños, de diversos formatos, atados de manera extremadamente complicada por medio de un sistema absurdo de cordeles y tiras” en el que los actores se embrollaban y agitaban (KANTOR, 2004, pp.71-72). De igual modo, entre los años 1965-68, llevó a cabo varios *happenings* consistentes en embalajes y desembalajes humanos, entre los que destacan “Lección de Anatomía de Rembrandt”, “Cricotage”, etc. Tales personajes acabaron erigiéndose en símbolos de su concepción del arte y de la vida como un “eterno viaje” y una contingencia infinita (KANTOR, 2004, p.74). A lo largo de este

proceso, los objetos que dichos individuos portaban consigo -mochilas, valijas, atados...-, pasaron a significar su propio pasado (KANTOR, 2010, p.181). Como éste estaba constituido por “vicios, crímenes, amantes y excentricidades”, para visibilizarlo, el artista polaco incorporó a su teatro un desfile de seres fantasmales inexorablemente unidos a los más diversos muñecos y elementos concebidos como prótesis y órganos adicionales de éstos, por lo que se hicieron merecedores del calificativo de “biobjetos”²⁵. Así, uno tras otro fueron haciendo su estelar aparición en escena “El hombre con dos cabezas”, la segunda de las cuales le salía de entre las piernas, cual si tuviera dos conciencias; el personaje que acuchillaba al maniquí de su amante que llevaba consigo a todas partes; los adultos de su ya célebre “clase muerta”, que arrastraban tras ellos, cual inertes pieles, a los niños que un día fueran, etc. El uso de tales muñecos en su teatro se explica, por un lado, por su condición de “objetos de ínfimo rango”, ya que, en opinión de Kantor, éstos siempre habían habitado “en las periferias de la Cultura Canonizada, (...) en las BARRACAS DE FERIA, en los sospechosos GABINETES DE LOS PRESTIDIGITADORES (...), donde satisfacían el gusto de la plebe”, mientras que, por otro, a través de ellos se comunicaba “el mensaje horripilante de la MUERTE y la NADA” (KANTOR, 2010, pp.131-132). Como en las novelas de Bruno Schulz, su conciudadano, una de las principales funciones de estos maniqués se manifestaba en las escenas de violencia extrema contenidas en sus espectáculos. Por ejemplo, en *Wielopole, Wielopole*, “el muñeco de Helka”, la novia, era objeto de reiteradas violaciones por parte de un pelotón de soldados, mientras que el sosias del cura era insistentemente crucificado. Este nuevo procedimiento hizo que “personas” y “objetos” se subsumieran en una misma materia en su universo escénico²⁶. En consecuencia, los personajes de carne y hueso comenzaron a ser transportados de un lugar a otro del escenario como si formaran parte del mobiliario, mientras que maniqués y muñecos de cera irrumpieron en escena como réplicas de las figuras humanas e incluso compusieron una extraña unidad entrelazándose con ellas (FERREYRA, 2007, p.24). En este sentido, en el montaje más arriba mencionado, los personajes de tío Olek y tío Carlos se encargaban de redistribuir y acomodar los cuerpos

²⁵ Kantor comenzó a recurrir a maniqués y muñecos de cera a finales de los sesenta, más concretamente para la escenificación de *La gallina acuática* (1967), y de *Los zapateros* (1970), si bien en 1937, mientras estudiaba en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, ya había organizado con algunos compañeros un teatro de marionetas, con el que había representado *La muerte de Titangiles*, de Maurice Materlinck.

²⁶ La integración en el teatro de Kantor de actores y objetos ha sido retomada por colectivos teatrales contemporáneos como “El Periférico de Objetos”, creado en 1989 por el actor, dramaturgo y director argentino Daniel Veronese, fascinado, como el polaco, por el universo arrabalero de las barracas de feria y los titiriteros.

en el espacio, obsesionados como estaban por reconstruir literalmente el pasado. En esta misma pieza, aparecían también unos muñecos de cera que entrañaban verdaderos socios de los actores y que desconcertaban a los espectadores, pues éstos a duras penas lograban diferenciar la copia del original.

Yendo todavía más allá en sus propuestas, Kantor materializó la dinámica de la reducción al grado cero que constituyó el pilar de su método escénico en lo que llamó “máquina-instalación”. Así, junto a los personajes, situó sobre el escenario diversas “máquinas objetuales” accionadas por operadores en los momentos más improbables. Entre éstas se cuentan, por ejemplo, la “Máquina infernal” de *El loco y la monja*, integrada por una enorme pila de sillas en perpetuo movimiento que rechazaba a los actores y los arrojaba prácticamente al suelo; la “Máquina familiar” de *La clase muerta*, donde, simbolizando un parto, una mujer colocada sobre ella era abierta constantemente de piernas; la “instalación-cuna” de esta misma pieza, donde dos huevos pétreos y grisáceos se mecían al son de la sorda, árida y obsesiva melodía que el choque entre éstos producía, etc. Estas “máquinas-instalaciones” dieron a su vez lugar a “un nuevo modo de trabajo actoral”, ajeno por completo a los patrones por los que hasta entonces se había regido el personaje tradicional” (FERREYRA, 2007, p.26). De hecho, Kantor introdujo en su teatro a unos actores-operadores cuya función, en lugar de interpretar personajes o papeles, consistía en cumplir sus funciones desde la periferia escénica o en activar y hacerse cargo de dispositivos maquinales y poéticos imbricándose en los acontecimientos y funcionando en su seno como simples peones de acciones secundarias, tales como armar y desarmar el espacio, desplazar objetos, abrir y cerrar puertas, limpiar, acomodar, ajustar, etc (FERREYRA, 2007, p.26). Para el creador polaco, el estilo de estos actores-manipuladores ya nada tenía que ver con el de los “hombres del escenario”, sino que, en la medida en que “su expresividad estaba reducida al campo de las posibilidades de los objetos”, apuntaba a “las técnicas actorales propias del repertorio circense” (FERREYRA, 2007, p.26). Además, dichos personajes-operadores carecían de nombre, por lo que eran designados teniendo en cuenta las funciones que desempeñaban. Tal es el caso de “La señora de la limpieza” de *La clase muerta* o de “La viuda del fotógrafo” de *Wielopole, Wielopole*, quien, provista de la “máquina de fotos ametralladora”, fusilaba a los soldados fijando para siempre su último gesto. A este respecto, como vamos a ver de inmediato, el propio Kantor, en su calidad de director de escena, no dejó nunca de ser el anónimo payaso de su metafísica antiepopeya.

2.3.3. DEL DIRECTOR DE ESCENA AL CLOWN DE LA TRAGEDIA

Frente a la tradicional visión del artista como un héroe, salvador o adalid temerario, Kantor se nos presentó como un director de “ínfimo rango”. De hecho, afirmó que “(...) el artista es un hombre pobre e indefenso, ya que ha escogido situarse frente al miedo. Con plena conciencia. Y es precisamente, allí, en la conciencia, donde nace el miedo” (KANTOR, 2010, p.139). Así, frente al director que, cual agente contemplativo y mistificado, permanecía alejado del escenario, el artista polaco mostró la naturaleza ilusoria del acto representativo a través de su involucración directa y desconsiderada en el mismo. Es por eso que, durante el transcurso del espectáculo, con su habitual traje oscuro, su camisa blanca desabotonada y sus tirantes, ofició como maestro de ceremonia llamando constantemente la atención de los actores, recordándoles su condición de intérpretes sujetos a sus órdenes. De igual modo, intervino a menudo en sus dramatizaciones llevando a cabo acciones secundarias propias de los personajes del grado más bajo, tales como desplazar objetos y reordenar el espacio. Incluso solía ser habitual que, cual “decrépito Pierrot de maquillaje corrido por las lágrimas”, él mismo se apostara a la entrada del teatro y distribuyera a los espectadores en sus butacas (KANTOR, 2010, p.165). En la misma línea argumentativa, destinada a reducir la sobredimensionada envergadura, misión e importancia del artista, se inscribió su sustitución del “En pie. Están ustedes acusados” - célebre expresión del dadaísta Francis Picabia- por el

Estoy asustado, ante ustedes, que me acusan como jueces (...), estoy de pie ante USTEDES, juzgado y acusado. Debo justificarme, debo buscar pruebas, no sé si de mi inocencia o de mi culpabilidad. Estoy de pie antes ustedes como antaño... detrás del pupitre... en el aula de una escuela... y digo: me he olvidado, pero lo sabía, seguro que lo sabía, se lo aseguro, señoras y señores... (KANTOR, 2010, pp.139-140).

Esta sensación de “estar de pie”, “a punto de ser juzgado”, remitía probablemente al sentimiento metafísico y religioso de su infancia y a la ascendencia que sobre ella tuvieron la fe judía y la cristiana. “El miedo existe –afirmó el escenógrafo-. El miedo frente al mundo exterior, el miedo al destino, el miedo a la muerte, el miedo a lo desconocido, a la nada, al vacío” (KANTOR, 2010, pp.139-140). Fue precisamente este temor el que le llevó a formularse irresolubles preguntas acerca de la esfera espiritual humana cuando todo

en su tiempo –campos de concentración, gulags, exterminio, acuñación de un hombre a la estrecha y desalmada medida del capitalismo...- la negaba. Para dar respuesta a tales interrogantes, Kantor se volvió discretamente hacia sí mismo; más en concreto hacia el niño que había sido, en quien posiblemente descubrió que la imaginación, además de refugio en un mundo despiadado, es también el remoto paraje en que echan anclas una resistencia y un desafío que no necesitan ni de aspavientos ni de alharacas para sentirse vivo; esa resistencia y ese desafío que sólo conocen los que han sufrido, quienes justamente por eso creen que la muerte es sólo “una manifestación distinta de la luz, una forma de luz que ya no vuelve” (VOSGANIAN, 2010, p.175).

3. CONCLUSIÓN

Aunque residió en Cracovia, París, Londres, Nueva York, Florencia, Milán, etc, donde quiera que fue, al director polaco le acompañó siempre Wielopole. Más allá del ajeteo de la vida cotidiana, su silenciosa aldea natal parecía sumida en la eternidad. Comparadas con su pobreza digna y su austera armonía, todas las ciudades cosmopolitas que conoció a lo largo de su vida se le antojaron apariencias hipócritas e ilusiones frívolas, símbolos de una modernidad fastuosa y asesina (Kantor, 1991b). Como buen romántico-anticapitalista, y desde su método deconstruccionista, el director polaco se decidió a erradicarlas a fin de que bajo las mismas aflorara, siquiera por un instante, desde la condición de la muerte a la condición de la vida, el mundo ya imposible e inalcanzable de la infancia y la aldea perdidas. En este sentido, el propio Kantor calificó de “metafísica” a la conmoción que su “no representación” ritual producía. Asimismo, es probable que, como hombre que padeció el infierno de los totalitarismos nazi y comunista y que fue testigo del endiosamiento de la sociedad consumista y narcisista, Kantor necesitara hacer resonar con su “teatro del más ínfimo rango” los ecos de su primitivo vínculo con la esfera de lo trascendental y lo místico. Sin embargo, fue seguramente la conciencia de la derrota -manifiesta en declaraciones del tipo: “Nada dejo tras de mí, nada me espera en el futuro, nadie vuelve vivo al país de su juventud” (VALLS, 2002, p.51)- lo que le indujo a anhelar la conversión del teatro en aquel mágico recinto en que podía volver a ser un niño entregado a su juego favorito, destinado, por otro lado, a no servir a nadie más que a sí mismo (KANTOR, 2010, p.187). A este respecto, el director polaco afirmó que su mayor éxito teatral fue el tren que, con cajas vacías de zapatos a modo de vagones-escenario, construyó el día que vio el ferrocarril por primera vez. Como podemos comprobar, la pobreza y la austeridad de los materiales de su teatro provinieron siempre del mundo casi preindustrial de la infancia transcurrida en su aldea natal. Desde este punto de vista, su poética planteó la alegoría de una realidad que, como las alegorías de la modernidad de Walter Benjamin, remitió siempre a una ausencia, a una sensación de vacío y de pérdida que quedaron patentes sobre la escena. Él mismo declaró que había recorrido el mundo proclamando el triunfo del pasado, (...) el único tiempo real que contaba a decir del polaco (KANTOR, 2010, p.145). Es por ello que, si algo inoculó y sigue inoculando su teatro, es ese temblor misterioso, a la vez lleno de belleza y de espanto, fruto de la vaga sensación de rozamiento con el “mundo del otro lado”.

Por último, señalar que, aunque “Cricot 2” quiso seguir actuando tras su muerte (1990), sus intentos se saldaron con el fracaso, por lo que la compañía se disolvió en 1994. Consciente de que él mismo era parte fundamental del ritual que sus puestas en escena constituían, Kantor solía afirmar con idéntica dosis de ironía que de coquetería: “Fascinante es la idea de que mi arte morirá conmigo” (VALLS, 2002, p.52). Sin embargo, lejos de caer en el olvido, su apuesta estética y ética sigue siendo hoy en día un referente para todos aquellos que desdeñan el inmovilismo y la atrofia de los prestigios, las servidumbres y los laureles, sabedores de los jirones de libertad que éstos se llevan siempre consigo prendidos entre los dientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. L. W. (1975). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- BABLET, D. (1988a). *Le théâtre de Tadeusz Kantor. Première partie*. France: La Sept.
- BABLET, D. (1988b). *Le théâtre de Tadeusz Kantor. Deuxième partie*. France: La Sept.
- BARTHES, R. (1980). *S/Z*, Madrid: Siglo XXI.
- DELEUZE, G.; & GUATTARI, F. (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. México, D.F.: Era.
- DELEUZE, G. (2003). “Un manifiesto menos” en Bene, C. y Deleuze, G., *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur, pp. 75-102.
- BENJAMIN, W. (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- CORNAGO, O. (2006) “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea” en *Iberoamericana*, VI, 21, pp. 71-90.
- FERREYRA, M. (2007). “Las experiencias de Kantor y Veronese” en *Cuadernos de Picadero. Del objeto a la escena: poesía y superficie*, nº 12, Buenos Aires, pp. 22-27.
- KANTOR, T. (1981). *Wielopole, Wielopole* en *Pipirijaina*, 19-20 de octubre.
- KANTOR, T. (1984). *Wielopole, Wielopole*. Kraków: TVP.
- KANTOR, T. (1988). *Niech Szczesna Artyści (Que revienten los artistas)*. Kraków: TVP.
- KANTOR, T. (1989). *Umarła klasa (La clase muerta)*. Kraków: TVP.
- KANTOR, T. (1991a). *Dzis Sa Moje Urodziny (Hoy es mi cumpleaños)* Kraków: TVP.
- KANTOR, T. (1991b). *Ma création, mon voyage*. Paris: Plume.
- KANTOR, T. (2004). *El teatro de la muerte*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Selección y presentación de Denis Bablet.

KANTOR, T. (2010). *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, Barcelona: Alba Editorial. Selección y traducción de Katarzyna Olszweska Sonnenberg.

MARKOWSKI, M. P. (2002). “El cuerpo y la tradición. Sobre el pensamiento polaco contemporáneo” en *Revista Quimera*, nº 221, pp. 24-26.

MEDINA, C., ANDRÉS, C. (2009). “Marcel Duchamp y Tadeusz Kantor (Mesa de diálogo)” en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Vol. 24, Buenos Aires, Argentina, pp. 15-18.

MIKLASZEWSKI, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. México: Dirección General de Publicaciones del Conaculta/INBA.

VALLS, F. (2002). “Tadeusz Kantor alrededor de sí mismo” en *Revista Quimera*, nº 221, pp. 48-52.

VOSGANIAN, V. (2010). *El libro de los susurros*. Valencia: Pre-Textos.

VOSGANIAN, V. (2002). “Naturaleza estática”, en *Ochiul alb al reginei -El ojo velado de la reina-*. Bucarest, Cartea Românească (Traducción de Joaquín Garrigós).

WITKIEWICZ, S. I. (1973). *Insaciabilidad*. Barcelona: Barral.