

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**Bruno Schulz y Stanislaw Witkiewicz: influencias en el teatro de Tadeusz Kantor**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN TEATRO**

**AUTORA**

Deborah Baquerizo Barrios

**ASESOR:**

Alberto Isola de Lavallo

Lima, 2020

## Resumen

El tema de esta tesis aborda el estudio de las influencias plásticas y literarias de Bruno Schulz y Stanislaw Witkiewicz en el teatro de Tadeusz Kantor, específicamente utilizando la obra *Wielopole Wielopole* como ejemplo de estas. Se concluye en la imagen de Kantor como paradigma de creador escénico en tanto que repotencia las influencias para crear un lenguaje propio y autónomo.

Los puntos que se analizarán son el abordaje del happening como medio de creación de la obra teatral, el lenguaje que propone Kantor a partir de la pintura y su búsqueda por la creación de objetos y personajes autónomos; la Teoría de la Forma Pura que plantea Witkiewicz para la desvinculación del naturalismo en las obras plásticas y dramáticas junto con su carga metafísica y la mitificación de la infancia que propone Schulz, por medio de sus cuentos, como herramienta creadora. Varios de los estudios sobre el director han sido abordados desde campos de la semiótica, filosofía y filología, por lo que esta investigación se ubica desde una nueva perspectiva para mostrar un análisis a partir de la postura de una actriz formada. Así es que esta investigación resulta ser una reflexión sobre la creación de un lenguaje en particular, en tanto que es un ejemplo para los jóvenes artistas responsables del crecimiento del campo teatral limeño en la actualidad.

Palabras clave: Kantor, Schulz, Witkiewicz, *Wielopole Wielopole*, lenguaje.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a todas las personas que de alguna manera u otra se unieron al viaje que esta tesis ha representado para mí al aventurarme al enmarañado universo kantoriano.

Gracias a mi asesor Alberto Isola por su presencia y la calidad de tiempo en este proceso, ha sido siempre inspirador su visión del teatro.

Gracias a mi familia por su apoyo incondicional. Gracias a Ana Sofía Barrios Rivas, Javier Baquerizo Sánchez y María José Baquerizo Barrios.

Gracias a La Partera – Compañía de teatro por ser soporte y lugar constante de reflexión y a Renzo Rospigliosi por su apoyo y constante ánimo en los últimos meses.



## Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Introducción:	1
Capítulo 1: Tadeusz Kantor	7
1.- Un polaco en escena:	7
2.- Antes de la Muerte fue el Happening:	10
2.1 Happening o Performance:	10
2.2. Kantor y el happening:	12
3. De regreso a Wielopole:	15
3.1.- Guerra: La Realidad degrada según Kantor:	21
Capítulo 2: Stanislaw Witkiewicz	28
1.- Teoría de la Forma Pura:	28
2.- Inquietudes en la Forma Pura y Kantor:	30
2.1.- Metafísica:	31
2.2.- Noción del personaje y el espacio:	34
Capítulo 3: Bruno Schulz	39
1.- La mano de Schulz sobre la escena de Kantor:	40
2.- Mitificación:	45
Conclusiones:	49
Bibliografía:	51

## **Introducción:**

El tema de esta tesis aborda el estudio de las influencias plásticas y literarias de Bruno Schulz y Stanislaw Witkiewicz en el teatro de Tadeusz Kantor, específicamente utilizando la obra *Wielopole Wielopole* como ejemplo de estas. Se concluye en la imagen de Kantor como paradigma de creador escénico en tanto que repotencia las influencias para crear un lenguaje propio y autónomo.

El primer encuentro con el trabajo de Kantor fue a raíz de un ejercicio para la clase de actuación en mi segundo año de la facultad. Consistía en ver la obra *Wielopole Wielopole* (1980), para luego comentar las imágenes que habían generado interés e inspiración para el abordaje de las escenas trabajadas dentro del curso. La escena que quedó resonando en mi cabeza corresponde al Acto I: “La Boda”. Se presencia el matrimonio de quienes representan a los padres de Kantor: un militar, Marian, y una mujer en un vestido de novia, Helena. Son casados por el Cura del pueblo y tío abuelo de Kantor.

Los personajes gesticulaban con dificultad, su corporalidad era dura con movimientos no naturales; no había visto algo parecido antes en el teatro. Me atrevo a explicar el significado que encontré en la escena. Era la representación de un hombre ahogado en tierra a causa de la guerra, esto explicaba su particular manera de hablar: una voz rasposa, seca y poco clara. Mientras, su mujer se había quedado anclada al momento de la despedida de su esposo donde solo lograba mantener el rostro alzado tratando de ver en el horizonte a la pequeña mancha negra que era su marido partiendo a la guerra. Un hombre ahogado en tierra, tragado y escupido por la guerra y una mujer perdida y casada con la espera del retorno de su marido. Reunidos luego de la muerte se casaban esta vez dentro de una habitación extraña llena de personas en condiciones parecidas a la de ellos: todos estaban muertos. Fue esta imagen y otras las que sacudieron mi mente y son el motivo que me llevó a estudiar a Tadeusz

Kantor. La motivación de este documento está basada en un interés por la pintura, pero sobre todo por el diálogo de esta con el teatro. De igual modo, a lo largo de la investigación hallé un espacio de reflexión donde el camino y lenguaje artístico de Tadeusz Kantor se presentaban como un ejemplo. Un ejemplo en tanto que el artista basó su vida en una constante búsqueda de un lenguaje autónomo que fuese en contra de lo ya establecido, el constante ejercicio de creación tanto filosófica como artística resulta inspirador en el contexto actual teatral limeño donde encuentro una carencia de nuevos lenguajes de parte de los artistas jóvenes.

Fueron muchas las preguntas que surgieron a partir de ver y leer sobre la obra de Tadeusz Kantor. Este director se formó en Bellas Artes de Cracovia, donde a los 27 años terminó la carrera de escenografía. De la mano de la plástica se abrió el campo para experimentar y crear dentro del teatro buscando los límites de este. Las bases del artista son mencionadas en entrevistas, la lectura y afinidad que tuvo con Bruno Schulz y Stanislaw Witkiewicz es visible en la composición de su obra *Wielopole Wielopole*.

Los capítulos de Witkiewicz y Schulz son trabajados tomando a Kantor como fondo para realizar la constante comparación entre los artistas.

El primer capítulo contextualiza el lugar y papel de Tadeusz Kantor dentro del teatro. Se desarrollarán sus inicios en las artes; su trabajo en el happening como base fundamental para la creación de sus demás obras; el abordaje de su lenguaje, el uso que tenía con el espacio, concluyendo con su interés por *Wielopole Wielopole*, nombre de su ciudad natal.

El segundo capítulo desarrolla a Stanislaw Witkiewicz. Se abordará su teoría de la Forma Pura, una traducción de su teoría plástica hacia una propuesta teatral en reacción contra el naturalismo. Dado que dicha teoría se encuentra relacionada a lo ritual se explicará lo metafísico dentro del teatro que plantea Witkiewicz.

El tercer capítulo aborda la influencia de Schulz sobre la mitificación que Kantor desarrollará más adelante y la infancia como capital y potenciador de creación artística.

La vida y obra de Tadeusz Kantor ha sido abordada por distintos autores y desde diferentes puntos de vista. Sobre su trabajo en escenografía, sus etapas en el teatro, la semiótica de su lenguaje, la construcción de sus personajes, la metafísica dentro de su teatro, entre otros temas. Las obras que resaltan entre los estudios del artista resultan ser *El retorno de Ulises*, *La Clase Muerta* y *Wielopole Wielopole*.

Sin embargo, los ejes temáticos de esta investigación se sostienen en aquellas investigaciones que hagan dialogar el trabajo escénico de Kantor con la plástica y la narración literaria. Con respecto a esto, la teoría no es mucha ya que existen más trabajos sobre información de su trabajo o análisis de sus obras sin relación con algún artista plástico.

Es así que el trabajo de Silvia Susmansky representa una de las columnas de la investigación. Si bien la autora basa su trabajo en la semiótica, acompañado por autores de la psicología y/o filosofía, le otorga a Bruno Schulz un papel importante para el desarrollo del lenguaje escénico de Kantor. La autora presenta dos trabajos, entre los cuales su libro *El lenguaje escénico de Tadeusz Kantor* ha sido reconocido por la crítica española y su tesis doctoral *Tadeusz Kantor: la construcción del espacio escénico* (2014). Su fin es analizar los caminos tomados por el director para realizar la destrucción del drama tradicional basado en una interdisciplinariedad. De su investigación se tomará su análisis sobre la relación de Bruno Schulz y Tadeusz Kantor y el trabajo del espacio escénico. En su libro *El lenguaje escénico de Tadeusz Kantor* (2018) trabaja en detalle ciertos puntos bases de su tesis como la “realidad de último rango”, conceptos vinculados al trabajo sobre los *objetos pobres* en el teatro de Kantor, y la mitificación de la realidad de Bruno Schulz. Estos son explicados por medio de una entrevista de Witkiewicz a Schulz en el libro *Madurar hacia la infancia* (2007) donde Schulz aclara que “[...] el resto de la vida no hacemos otra cosa que interpretar estas

pautas, romperlas en todo el contexto que vamos consiguiendo, llevarlas por toda la extensión del intelecto de la que somos capaces” (Schulz, 2007, p. 449). Expone su interés en la infancia, llevada por medio de sus trabajos artísticos, el medio de creación y potenciador de sus creaciones. A lo largo de los trabajos de Susmansky se utiliza la obra *El retorno de Ulises* (1944) como ejemplo base. Igualmente, coloca dentro del estudio a *La Clase Muerta* (1975) y *Wielopole Wielopole* (1980). El trabajo del *objeto pobre* dentro de la obra de Kantor es el medio que utiliza Susmansky para demostrar la influencia plástica en la composición dentro de *Wielopole Wielopole*.

Otro autor presente es Noel Witts con *Routledge performance practitioners: Tadeusz Kantor* (2010). El autor presenta biografía y contexto histórico del director polaco. Realiza, además, una recopilación de escritos del artista y elige cuatro obras, entre ellas *Wielopole Wielopole* para escribir un concreto análisis descriptivo de los sucesos de estas obras. Si bien no se fundamenta necesariamente en la plástica, su ejercicio libre de analizar toda la pieza brinda información sobre términos importantes de aclarar como “La Habitación de la memoria”, espacio creado por Kantor en el cual coloca a los personajes de sus familiares.

Una investigación española, esta vez focalizada en la relación de Kantor y la pintura corresponde a la de Dashan Shaday Larios. Con *De la poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio De Chirico en Tadeusz Kantor* (2015) propone la percepción metafísica correspondiente a una visión poética de los objetos para descubrir en estos un nuevo significado. Shaday elige a El Armario – *objeto pobre* de Tadeusz Kantor- para demostrar la cualidad metafísica de dicho objeto (también presente en *Wielopole Wielopole*). Su aporte aquí reside en no solo alejar el concepto de la metafísica de las ciencias para ubicarla y contextualizarla en las artes. Sumado a eso se encuentra el enfoque de acercar los trabajos pictóricos de De Chirico y la creación escénica de Kantor mediante una relación metafísica.



El autor español Ricardo García presenta su tesis doctoral *La Efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje* (2017) - la segunda columna esencial para el desarrollo de esta tesis. Su enfoque, desde la filología, se apoya en la filosofía y psicología como en la semiótica para elaborar un detallado análisis sobre la construcción de los prototipos de personaje en los montajes de Kantor, mediante el recorrido de las etapas del director; las vanguardias que atravesó y personajes como Schulz, Witkiewicz, Gordon Craig, entre otros son trabajados como influencias. El aporte del autor en esta investigación es su trabajo de análisis y recopilación en la etapa del Happening y el Teatro de la Muerte donde propone a *Wielopole Wielopole* como un ejercicio de memoria de Kantor. De igual manera, desglosa distintos significados sobre la muerte para esclarecer la importancia del significado de esta dentro del trabajo de Kantor. Se propone así a la muerte como “una percepción más allá de lo sensible y racional, la libertad ante el conformismo, la introducción de la vida en el teatro y la regeneración del teatro convencional” (García, 2017, p. 151). A pesar que el autor no se basa en la plástica para la elaboración de su investigación abre espacio a declarar la innegable influencia de Witkiewicz y Schulz en el trabajo escénico de Kantor sin dejar de lado a otros personajes de la plástica y del teatro.

*Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina* (2003), de F. Harriague, A. Rodríguez y S. Sabater, introduce y explica las nociones de la vanguardia en el teatro, abordando el tema de la representación y la ruptura que se realiza en esta. Entre los nombres que menciona se encuentra tanto Artaud como Kantor, donde el polaco es elegido para explayar su investigación sobre su tipo de ruptura en la representación. Se pone en tela de juicio la noción de arte, por ende del objeto y la valorización de este dentro del ámbito artístico que le otorga una nueva identidad. Este texto trabaja el postulado de teatro autónomo que propone Kantor, el cual es posible cuando “se altera el sentido y la función de cada uno de los elementos del dispositivo teatral tradicional”

(Harriague, Rodríguez, & Sabater, p. 14). Añade la discusión de la acción del escenario de la mano con la acción del texto, el cual debe ser dejado de lado. El trabajo sobre Kantor está basado en el concepto del arte autónomo.

A partir de lo expuesto anteriormente, la investigación pretende recopilar los análisis propuestos por los autores para basarse en el trabajo repotenciador de la influencia plástica y literaria en la obra *Wielopole Wielopole* de Tadeusz Kantor.



## Capítulo 1: Tadeusz Kantor

“Nada queda tras de mí, nada ante mí. Nadie regresa vivo a la patria de su juventud. Mi patria está en mi corazón y hoy la llevo en el deseo.”

Odiseo -Wyspiansky

### 1.- Un polaco en escena:

Tadeusz Kantor (1915-1990) nació en la ciudad de Wielopole-Skrzynskie, Polonia. Hijo de un padre ausente por su labor de militar, vivió marcado por las dos Guerras Mundiales. Estudió la carrera de escenografía en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y a lo largo de su quehacer artístico se dedicó a la escenografía, la pintura, dirección y creación de obras teatrales y en elaborar una particular teoría teatral presentada en escritos a modo de diario sobre su visión del teatro y su proceso creativo en ensayos.

Su labor como director inició en la etapa de Teatro Independiente, siendo de las primeras obras *El Regreso de Ulises* (1944) la cual se convirtió en una referencia para muchos de los estudios sobre el director. De la misma mano, su labor se desarrolló en los happenings (iniciado en el año 1965), siendo los más conocidos *Where are the Snows of Yesterday?* (1966) y *Panoramic Sea* (1967).

En sus primeros años como director, trabajó obras de dramaturgos que admiró: Stanislaw Wispiansky (1869-1907) y Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Del primero, la obra *El retorno de Ulises* (1944). Representa el cruce de sus teorías. El punto de encuentro que se dio con el embalaje y el nacimiento del *objeto pobre*. El primero se basaba en la idea del viaje. Comprendía la vida como un viaje y “el arte interiorizado como viaje a través del espacio y el tiempo” (Vidal, 1983, p. 87). Por otro lado, el primer *objeto pobre* en escena,

según la autora Silvia Susmansky, se presentaba en la Rueda<sup>1</sup> que cumplía la función metafórica vinculada al movimiento y la repetición (Susmansky, 2014, p. 210).

Desde 1955 Kantor realizó obras de Stanislaw Witkiewicz como *El loco y la monja* (1963), *La gallina acuática* (1968), entre otras. Este dramaturgo fue el más trabajado y “destruido” por el director. Witkiewicz comentó que el mejor escenificador de sus obras sería aquel que no las representase en lo absoluto. De igual modo, Kantor no tomaba las obras del dramaturgo para escenificarlas ya que afirmaba que no se podía interpretar a dicho autor y él se mantenía en contra de la interpretación del texto (Vidal, 1983, p. 87). A los dos escritores mencionados se suma la presencia de Bruno Schulz, polaco de familia judía que inspiró a Kantor mediante sus dibujos y novelas, siendo *Las Tiendas de color Canela* (1934) la más usada para comparar el trabajo de ambos artistas.

A pesar de que Kantor fue un artista de posturas radicales, las cuales defendía con firmeza, sus declaraciones solían variar según el momento de investigación y desarrollo artístico en que se encontrara. Esto se refleja en el ir y venir de sus afirmaciones con respecto a su desenvolvimiento como pintor y hombre de teatro. A pesar de su reconocimiento en el ámbito teatral, el director insistía en referirse a sí mismo principalmente como pintor. En su manifiesto del Teatro Independiente declaró: “Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto” (García, 2017, p. 105). De esta manera no creaba un punto de encuentro entre el análisis de sus obras plásticas y sus obras dramáticas. Sin embargo, años después acercó los límites entre las dos disciplinas: “Creo que, aunque sea lícito aplicar los descubrimientos que uno hace en el terreno de la pintura al teatro, siempre existe el escrúpulo de saber que el teatro tiene una estructura y una

---

<sup>1</sup> Objeto de relevante presencia tanto en el escenario como en los escritos de Kantor durante el proceso de la obra.

materia diferente” (García, 2017, p. 105). Siguió así redirigiendo su postura al punto que años después en una entrevista expresó:

No quisiera mostrarme sólo como un hombre de teatro porque, en realidad, sobre todo soy un pintor (...) En mi concepción de artista no existe separación entre el teatro y la pintura.<sup>2</sup> Yo escribo ciertos manifiestos teóricos que se refieren tanto a la pintura como al teatro y que están unidos tanto a mi pintura como a mi teatro (Vidal, 1983, p.86).

A fines de su trayectoria, en 1990, el director aceptó el vínculo entre su teatro y su pintura. Afirmó la influencia de pintores en su teatro como una marca propia polaca. El camino lleno de contradicciones afirma su naturaleza no de un hombre de teatro sino de un artista total (García, 2016, p. 106). Este grado en que se coloca está respaldado por su constante actitud a contrapelo y su singular participación en escena. Kantor defendía que el artista debía poder traicionarse a sí mismo. Él ejercía esta traición abandonando sus conquistas una vez alcanzadas, pues esta acción representaba la vía de creación de nuevos discursos.<sup>3</sup> Esa postura radical marca el universo artístico del director quien estuvo siempre en contacto con su biografía, pero también atravesado por la historia de su país, sin la cual sería imposible entenderlo (Susmansky, 2014, p. 3).

Su vida artística se ha separado en siete etapas: El Teatro Independiente Clandestino (1942-1944), Creación Del Teatro Cricot 2 (1955), El Teatro Autónomo (1956), El Teatro Informal (1961), El embalaje, El Teatro Cero (1963), El Happening (1965), El Teatro Imposible (1973) y El Teatro De La Muerte (1975).

La obra *Wielopole Wielopole* está ubicada dentro del Teatro de la Muerte.

---

<sup>2</sup> El subrayado es personal. Me parece importante recalcar su postura de verse como pintor. Base importante para acercarse a sus obras. El trabajo de Kantor resulta complejo e interesante por la manera en cómo superpone ambas disciplinas sin restarle protagonismo a una u otra.

<sup>3</sup> Las etapas que dividen su trabajo son un ejemplo de esto. Estas representan saltos enlazados, en el Embalaje trabaja con la idea de viaje y luego “salta” al Teatro Cero para seguir abordando con mayor énfasis en la destrucción del texto literario de la obra dramática. Kantor no abandona por completo sus conquistas, las va sumando a nuevas investigaciones de manera más compleja.

## **2.- Antes de la Muerte fue el Happening:**

### **2.1 Happening o Performance:**

Removiendo los conceptos de representación en las artes, el happening se inició y expandió durante los años sesenta y aún hoy en día tiene presencia en los espacios artísticos. Estas experiencias teatrales no dramáticas incluyen en su concepto un teatro sin texto donde el público forma parte del “simulacro escénico”, privilegiando lo espectacular frente al contenido. De esta manera, se desplaza en dirección contraria a la representación de un texto literario para desalojarlo de su lugar privilegiado, al desviar la mimesis por medio de estrategias de extrañamiento y deformación (Susmansky, 2014, p. 5).

Existen discusiones sobre las características que distinguen al performance del happening y debido a la dificultad de diferenciarlos, han sido vistos continuamente como sinónimos. Algunos autores diferencian el happening del performance por no esperar una participación activa del público, mientras que otros consideran que, dentro del performance, se encuentran otras subcategorías como el arte directo, el arte corporal o los mismos happenings (Ricardo, 2017, pp. 109-110).

El performance provino de las aportaciones de los artistas plásticos que decidieron delegar el soporte tradicional de sus trabajos al cuerpo humano. Los materiales usados para pintar, dibujar, esculpir son cambiados por el nuevo material corporal, aportando así otro grado de presencia y acción. A partir de esta operación, se podría decir, que se ve al cuerpo, tanto del performer como del actor, no como sinónimo de cuerpo-persona- sensible-emoción, sino como cuerpo-materia-construcción. Base que utilizará Kantor más adelante para construir los personajes de sus obras, al alejar al actor de sus emociones y de una técnica stanislavskiana.

El performance está ubicado dentro del teatro posdramático, llamado así por Hans-Thies Lehmann, quien lo define como aquel tipo de teatro que no “opera más allá del drama” (Lehmann, 2013, p.44) sin embargo, no quiero decir que niegue el drama mismo, sino que responde a la concepción burguesa de teatro, la cual había puesto en predominio el drama literario sobre el espectáculo escénico (p. 18).

El autor Ricardo García realiza una recopilación de distintos autores y propone características de este género: carece de límites fijos y se resiste a una codificación formal. La performance podría definirse como el género artístico y multidisciplinar que pretende mantenerse fuera de la oficialidad y del canon (2017, p.107). Lehmann reconoce que esta puede concebirse como “la expansión de la representación pictórica (...) de la realidad a través de la dimensión del tiempo” (2013, p. 238). Al mismo tiempo, altera las convenciones espaciales y de relación entre actores y público. Huye de la narración, por lo que más que significados contiene flujos y frecuentemente funde la realidad y ficción. Así mismo, utiliza el cuerpo como materia prima; por lo que a menudo el autor ejerce un papel de actor o se presenta como parte de su obra renunciando a ser un genio incorpóreo detrás de la obra (García, 2017, p. 108).

El mismo autor resuelve la discusión colocando ambos términos en equivalencia al no conseguir un criterio de diferenciación en los trabajos de Kantor ya que, a pesar de su preferencia por denominar a sus piezas como happening, no siempre persiguieron la participación activa del espectador (García, 2017, p. 110).

Finalmente, el teatro es el arte más beneficiado por los logros del performance, el cual acoge varios de los elementos del género revolucionario: “actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la

receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular” (Féral, 2016-2017, pp. 26-27).

## **2.2. Kantor y el happening:**

Tadeusz Kantor, sintetizó e ilustró el fenómeno que vivieron las artes en la segunda mitad del siglo XX y, junto con las aportaciones de distintos teóricos, podría llamarse “el giro performático de las artes y la teatralización del *performance*”. Es así que el director da un salto crucial del campo de la plástica a la dirección escénica en el año 1942, al formar un grupo de teatro junto con otros pintores. En aquella época, a causa de la ocupación Nazi, todas las representaciones debían ser llevadas a cabo en secreto, por lo que se presentaban en casas privadas o sótanos de la ciudad (Gerould, 1980, pp. 28-29). Esta etapa es llamada Teatro Independiente Clandestino (1942-1944).

Años después se conforma la etapa del Teatro Happening que data de 1965, siendo el director el responsable de introducir dicho género en Polonia (García, 2017, p. 8). Por medio de este se sitúa con libertad en la creación total, dirección y participación dentro de una pieza escénica. Kantor mostró su atracción por el happening por ser “la representación de la realidad por medio de la realidad misma” (Kantor, 2010, p. 96). Esto implicaba una investigación artística de la realidad por medio del objeto real y “el desmantelamiento de la representación y del poder de la ilusión” (Ricardo, 2017, p. 137). Al ser lo efímero, una de las características fundamentales del happening, donde las acciones suceden una vez y son irrepetibles, Kantor buscaba adentrarse con totalidad a la realidad en vez de representar una. El happening fue el resultado de varias etapas “para llegar al otro lado del objeto, donde no existe ya ninguna diferencia entre la realidad y el arte” (Kantor, 1984, p. 179). Se destruye toda clasificación para crear una nueva plataforma donde ambos puedan entrelazarse.



Es por estos trabajos, según el director afirma, que existen obras como *La Clase Muerta* y *Wielopole Wielopole*. Por ejemplo, es en el happening *Where are the Snows of Yesterday?* donde se ve por primera vez el personaje de la Novia, quien más adelante se presentaría en *Wielopole Wielopole* como el personaje de Helka, la madre del director<sup>4</sup>.



Figura 1. Fotografía del happening *Where are the snows of yesterday?* Fotografiado por Jerzy Borowski, cortesía de los Archivos de Cricoteka.

Dado que las contradicciones son comunes en Kantor, no resulta extraño que en alguna ocasión haya defendido la idea de que en un teatro autónomo no se pueden aplicar las experiencias del happening por sus características de efímero e irrepetible, mientras que el teatro siempre se repite (García, 2017, p. 111). Más allá de las discusiones de si el teatro puede ser reconocido también como efímero e irrepetible, lo importante aquí es que el teatro

---

<sup>4</sup> En dicho happening el personaje no representaba a la madre del director, este se le fue dado en la obra *Wielopole Wielopole*.

kantoriano no proviene de una corriente clásica teatral, sino que bebieron de géneros como el happening para desarrollarse.

En el caso de Kantor, cada función era distinta por el hecho de que las intervenciones del director variaban en cada fecha. Existía una partitura de la obra, sí; pero Kantor tenía la potestad de entrar a escena para “editar”, “apoyar”, “seguir pintando” en su pieza. Esta pieza, vista como pintura, creación en vivo, era trabajada todas las noches por su director. La presencia de Kantor en escena mostró la unión y desarrollo entre los papeles de autor, director y personaje. El director aclaró que esta técnica provenía del happening, donde el artista se convierte en su propia obra de arte, cuando se ha transformado el cuerpo en objeto; y en sus piezas, Kantor se encontraba en el interior de la creación, diluyendo las fronteras entre realidad y ficción (García, 2017, p. 583).

Según el autor Gerould, la creación del lenguaje kantoriano se basó en su rechazo a la mimesis. Siempre contrario al teatro naturalista, buscó maneras de ir en contra de este (Gerould, 1980, p. 29). Sin embargo, específicamente en el abordaje de sus obras de la etapa del Teatro de la Muerte es posible hablar de la relación con la mimesis aunque este no haya sido el fin del director. Cuando Aristóteles se refería a la tragedia no definía a la mimesis como imitación o copia (Féral, 2003, p.31) de la realidad, sino más bien a la imitación de una acción. Esta puede estar enriquecida en el lenguaje con adornos artísticos para diversas partes de la obra. Con “lenguaje enriquecido” se refiere al ritmo, armonía y música sobreagregados (Aristoteles, 2020, p.10). Del mismo modo, la autora Féral concluye que, respecto a la tragedia, lo mimético es una traducción, no una copia (Féral, 2003, p.31). Si desligamos la definición de mimesis anclada a la idea de la imitación o copia de la realidad (como imagen fotográfica), podemos encontrar que la mimesis responde de manera variable dependiendo del lenguaje utilizado. Ya que, si la mimesis es una traducción que usa un lenguaje en específico, podemos hallar distintos tipos de mimesis según la visión particular del creador

escénico. Es el artista quien, a través de su visión personal, realiza un comentario sobre su realidad a través de la construcción de su lenguaje artístico. Efectivamente es esto lo que sucede en *Wielopole Wielopole*. Lo que se pone en escena es un compilado, o collage, de recuerdos de la infancia de Kantor. Es parte de su niñez en el pueblo en que nació. Este es un acontecimiento específico con acciones claras como la relación con sus tíos, el Cura y su madre. La mimesis que realizó Kantor, la traducción que hizo, estuvo respaldada por nociones del happening y por su experiencia cercana a la muerte. El enfoque que le otorga Kantor a estos acontecimientos es lo que resulta tan particular del artista quien utiliza de manera no antes vista los objetos, que presenta a sus personajes como muertos que habitan el espacio y a él en medio de la escena.

Este nuevo acercamiento al teatro implicaba la presencia de Kantor en escena. El autor Andrés Morte (2010) compartió su experiencia como espectador de las obras *Aquí no volveré nunca más* (1985) y *Que revienten los artistas* (1985) y comprueba que la acción de Kantor de moverse con total normalidad por el escenario y entre sus actores correspondía a la de “un pintor modelando, in situ, las pinceladas de la escena y sus sujetos, dándole al trazo el dramatismo de la obra teatral. Por eso fue un genio, transversal, dogmático y sin referencias a ningún estilo teatral” (p. 51).

En adelante se puede decir que Kantor pinta en escena, en tanto que acciona en su obra ordenando detalles o teniendo pequeñas intervenciones con los demás personajes. Su función, acusada de controladora, podría alejarse de este adjetivo para ser más bien vista como una composición en vivo, lo que trae nuevamente al happening como muestra de gran influencia.

### 3. De regreso a Wielopole:

En el siglo XIX se empezó a reemplazar la visión lineal y sucesiva por una perspectiva múltiple y simultánea. Se utilizaban otros medios para la inspiración como los sueños, herencia de los surrealistas. En el caso de Kantor, utilizó la memoria que, en consecuencia, produjo una fragmentación y un cambio de visión sobre el ser humano que podría explicar la aparición de personajes convertidos en muñecos en su teatro (García, 2017, p. 114).

Con la etapa del Teatro de la Muerte se introdujo la sólida barrera entre el auditorio y el espacio escénico donde se abre un lugar para la exploración del mundo íntimo de los recuerdos de Kantor. Este se dio por medio de “La Habitación de la Memoria”, la cual mostró al espectador las “dimensiones espaciales de la memoria inmaterial representada por actores en el escenario” (Kobialka, 1992, p.109). Este nuevo objeto de exploración, la memoria, fue reconocida por el artista como la ‘única REALIDAD’, 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 (Susmansky, 2018, p. 59).

*Wielopole Wielopole* fue trabajada desde el mes de enero de 1980. El estreno se dio el 23 de junio del mismo año en la iglesia desconsagrada Santa María en Florencia (Susmansky, 2014, p. 24). Luego de ir en contra de la clásica frontalidad de espacio retoma dicha distribución con *Wielopole Wielopole* como oposición a la comercialización de la performance y a este tipo de colocación. De esta manera, se mantuvo dentro de un terreno transgresor y de rechazo a institucionalizarse, al regresar a la convención en el momento en que la innovación se había “normalizado” (García, 2017, p. 117).

El director se refirió a la obra y al espacio central que fue la habitación:

Here, this is a room of my childhood

with all its inhabitants. This is the room which I keep reconstructing over and over again

and which is destroyed over and over again.

Its inhabitants are the members of my family.

They continuously repeat all their movements

as if they were imprinted on a film-negative shown interminably.

They will keep repeating those banal,

elementary, and aimless activities

with the same expression on their faces;[. . .]

These DEAD FACADES

come to life, become real and important

through this stubborn REPETITION OF ACTION.

Maybe this stubborn repetition of action,[. . .]

is an inherent part of MEMORY . . .<sup>5</sup> (Kobialka, 1992, p.132)

El director tiene otro texto en relación a la escena y la Puerta que divide el espacio:

In front of us,

in this poor and dusky room,

behind the doors,

a storm and inferno rage,

and the waters of the floor rise.

The weak walls of our ROOM,

of our everyday or

linear time,

will not save us . . .

---

<sup>5</sup> Traducción: Aquí, esta es una habitación de mi infancia/ con todos sus habitantes. Esta es la habitación que sigo reconstruyendo una y otra vez /y la que es destruida una y otra vez. / Sus habitantes son los miembros de mi familia. /Ellos repiten continuamente todos sus movimientos /como si estuvieran impresos en el negativo de una película mostrada interminablemente. /Ellos seguirán repitiendo esas acciones banales, /elementales y sin objetivo/ con la misma expresión en sus rostros; [. . .] Estas FACHADAS MUERTAS /cobran vida, se vuelven reales e importantes /a través de esta obstinada REPETICIÓN DE ACCIÓN. /Tal vez esta terca repetición de acción, [. . .]/ es una parte inherente de la MEMORIA. .

Important events stand behind the doors;

it is enough to open them . . . .<sup>6</sup> (Kobialka, 1992, p.133)

La habitación en *Wielopole Wielopole* está amoblada por diversos muebles y objetos. Entre los de mayor protagonismo se encuentra una puerta corrediza de dos partes situada al fondo del escenario en medio del espacio. Para Kantor, este objeto arquitectónico poseía un valor intrínseco en escena. Era un elemento liminar que cumplía distintas funciones: en tanto perímetro establecía el espacio de la memoria; como objeto, el espacio de refugio y protección separando el exterior casi siempre amenazante del espacio íntimo; por último funciona como anunciación del futuro de algunos de los personajes. Representa así la frontera del espacio de la muerte y de la vida, se asocia con la doble idea de encerrar/enterrar, con la prisión y la muerte (Susmansky, 2018, p.81).

*Wielopole Wielopole* se divide en cinco partes o actos: Acto I-La Boda, Acto II-Insultos, Acto III-Crucifixión, Acto IV-Adas va a la guerra y Acto V-La última cena. Todos los actos inician con la habitación vacía seguida de la entrada de los personajes, sea por la Puertas o por el Armario. El primer cuadro se compone como una fotografía. Los personajes entran y se acomodan en distintas posiciones a lo largo de la escena, es la habitación de los muertos. En este acto suceden dos hechos básicos: la aparición de la Fotógrafa/Muerte que se relaciona con los soldados, el cura y la familia y quien finalmente representa la muerte de estos. El segundo suceso es el casamiento de Marian y Helka, padres de Kantor, lo que inicia siendo una boda termina por transformarse en un funeral. El segundo cuadro inicia con los tíos y tías de Kantor discutiendo. En este acto los secretos de la familia son mezclados con la Pasión de Cristo. De esta manera, Helka ocupa un lugar protagónico en las siguientes escenas donde se la presentará sentada encima de una silla con la palabra “Gólgota” escrita en letras

---

<sup>6</sup> Traducción: Frente a nosotros, /en esta habitación pobre y oscura, /detrás de las puertas, /una tormenta y una rabia infernal, /y las aguas del piso se elevan. /Las paredes débiles de nuestra HABITACIÓN, /de nuestro tiempo cotidiano o /lineal, /no nos salvarán. . . /Eventos importantes están detrás de las puertas; /es suficiente con abrirlos..

rojas, momentos después será violada por los soldados para ser encontrada por Marian quien lleva su cadáver (el cuerpo de Helka representado en un maniquí) de regreso al espacio de la memoria de Kantor representado por la Puerta. El tercer momento se inicia con la repetición de acciones cotidianas protagonizado por los tíos Olek y Karol quitándose y poniéndose sus sastres y sombreros. A continuación el juicio al Cura y la crucifixión de Adas (el segundo Gólgota). En el cuarto cuadro los tíos y tías salen del Armario preguntando por Adas, donde escenas más adelante se verá su muerte y funeral. Finalmente, en el quinto cuadro se desarrolla el colapso de la imagen. El funeral del Cura (el tercer Gólgota), la canción del rabino acompañado de sus reiteradas muertes; la familia reconstruirá la escena de la última cena junto con los maniqués como partícipes y por último la partida: el Cura es olvidado y dejado solo en escena, es el rabino quien vuelve por él (Kobialka, 1992, pp. 133-134). El escenario queda libre de actores y Kantor dobla el mantel blanco usado en la cena. Cuando se dirige a la gran Puerta corrediza alza la mano marcando el final de la obra como un director de orquesta. La Puerta se cierra.

La obra trabaja a partir de la repetición, el cruce de religiones, la convivencia con la guerra y el genocidio, la familia, la muerte, la carga personal que todos llevan, los *objetos pobres* en escena, el recuerdo trastocado de la infancia.. La pieza resulta ser un collage de recuerdos de la infancia del director en el pueblo en que vivió. Recuerdos naturalmente alterados bajo la perspectiva del director y de su visión del mundo en aquel momento. Las religiones del cristianismo y judaísmo compartieron amablemente el territorio reflejado en la obra con la relación del Cura y del Rabino. En el escenario se encuentran una puerta doble, un armario, una cama giratoria, una cámara de fotos/metralleta, cruces, sillas, una mesa, militares, muchas cruces y una especial para las crucifixiones...

Tanto Kantor como Schulz compartieron el interés por su ciudad natal. Para Schulz, Drohobycz era el único lugar seguro y capaz de producir mitos y del cual nunca pudo

liberarse (Schulz, 2007, p.14). La relación con su ciudad y su falta de reconocimiento lo llevaron a encontrar o rellenar estos vacíos por medio de sus creaciones que responden a una composición no natural, a una distorsión de la realidad, en la cual él encontró las respuestas. Mientras que la composición temática de *Wielopole Wielopole* convierte la memoria personal de Kantor en la memoria histórica. Donde a lo largo de las obras del Teatro de la Muerte se logra trazar los acontecimientos más trágicos del siglo XX (Nawrot, 2019, p.194). Si bien el director no se representó en sus obras plásticas, termina encontrando el espacio para autorretratarse en las últimas obras que creó desde *Wielopole Wielopole* hasta la inacabada obra *Hoy es mi cumpleaños* (1991).

Correspondiente a esta etapa, las investigaciones estuvieron regidas por la reflexión, por la aventura y el riesgo. El artista fue al “otro lado”, el espacio 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 (...). Las emociones que despertaba discurrían, como toda su obra, en espacios de frontera imprecisos y permeables, situados ya en la memoria (Susmansky, 2014, p. 9).

Según el director, el espacio de la vida correspondía a una categoría inferior con respecto a la condición de eternidad que goza la obra de arte. Por este motivo, su teatro solo podía expresarse a través de la falta de vida mediante el recurso del mundo de la muerte. De esta manera, el modelo del actor, del Muerto, le confería un protagonismo otorgado por ser objeto de rituales y ceremonias funerarias, privilegios que no habría gozado cuando vivo (Susmansky, 2018, p. 38). Es así que el artista se acercó violentamente a una concepción de la vida por medio de la muerte. A una conciencia de esta al ver su destrucción, donde la guerra juega un papel base.



### 3.1.- Guerra: La Realidad degrada según Kantor:

Es en la degradación de la materia donde se asientan muchos de los trabajos de Kantor, sobre todo en la Etapa de la Muerte. En una entrevista con Manuel Malaver, (1981) Kantor comentó que las nociones que tenía Artaud sobre el teatro se basaban en que este era una realidad esencialmente cercana a la enfermedad, la locura y la muerte. A lo que él añadiría que también a la guerra (p. 279). Dijo Kantor:

“Pertenezco a la generación que presenció el genocidio y los ataques terroristas al arte y la cultura. Yo no deseo salvar el mundo con mi arte. Yo no creo en la “FÁCIL ACCESIBILIDAD DEL ARTE” [...] Yo quiero salvarme a mí mismo, no egoístamente, por mi cuenta, sino juntos con una creencia en el valor individual [...] Las experiencias del siglo XX nos han enseñado que la vida no reconoce argumentos racionales. Por decirlo, somos más irracionales que lo irracional del surrealismo” (Larios, 2015, p. 261).

Resulta complicado sintetizar las motivaciones que respaldan a las prácticas artísticas, las cuales van más allá de lo cultural o geográfico, debido a que son propuestas estéticas individuales y únicas (Féral, 2016-2017, p.42), es decir, recaen en la subjetividad del artista. Sin embargo, son varios los autores que basan la experiencia bélica de Kantor para explicar su labor artística, la cual termina siendo ésta la única pieza concreta posible de manejar para elaborar un juicio más claro de su trabajo. Este acontecimiento condicionó su visión del mundo y del arte.

El director vivió tal incongruencia durante los años de la ocupación nazi, donde los ciudadanos vivían hundidos en una compleja red de “realidades” asentadas en el miedo y el peligro latente, que lo trasladó a escena. El tiempo entendido como un cuerpo entero y la idea de la forma perfecta había quedado enterrada en el pasado junto con el país. Ante el pasado concepto de “homogeneidad” sobrevivieron “desperdicios” y “pacotilla” de esta realidad; solo

quedaba intentar articular una explicación de la nueva realidad con los restos de la pasada. Todo objeto destruido servía para ser monumentalizada (Susmansky, 2014, pp.93-94). Kantor se vio obligado a mirar su alrededor de manera distinta, le exigió abandonar lo abstracto para estar cara a cara con la realidad que se imponía (Susmansky, 2018, pp. 27-29). Con esto, su relación con la realidad se transformó. Su noción como sujeto cambió y en consecuencia su visión del teatro. Esta fue la postura que Kantor tomó al dedicarle tanto tiempo al reencuentro de significado a los objetos que utilizaría en escena. Su fin no era restituir al objeto para volver a otorgarle su función o valor sino, bajo su nuevo contexto, reencontrarle o brindarle nuevas características que lo hagan sobre-vivir en su nueva realidad.

A pesar de que la realidad degradada propuesta por Kantor provino del concepto básico y negativo de pobreza, dicho adjetivo, tanto para Kantor como para Bruno Schulz, resultaba ser todo lo contrario. Ambos artistas mostraron una predilección estética por el empleo de materiales degradados, rotos, desgastados y desprestigiados. Esta condición les brindó una percepción que fuera más allá de lo sensorial.

Una de las maneras en que degradó la realidad fue a través de la repetición la cual estructuró el pensamiento anti representativo kantoriano con sus rupturas en el texto y con la temporalidad no cronológica (Susmansky, 2014, p.65). Empezando por su título *Wielopole Wielopole*, es un ejemplo de este punto. Al mismo tiempo, su familia, los personajes en escena, son quienes encarnan esta tarea, Kantor lo menciona al hablar de la obra como se mostró anteriormente:

They continuously repeat all their movements

as if they were imprinted on a film-negative shown interminably.

They will keep repeating those banal,

elementary, and aimless activities

with the same expression on their faces;[. . .] (Kobialka, 1992, p.132)

Esta consigna se ve tanto en personajes como en objetos. Con respecto a estos dos, por su reutilización y reaparición proveniente de otras piezas escénicas del director pero sobre todo por la repetición de las acciones de los personajes quienes realizaban acciones físicas repetitivas con el fin de destruir toda “ilusión de realidad”.

Los personajes de Olek y Karol, tíos gemelos en *Wielopole Wielopole*, son uno de los muchos ejemplos. No solo al repetir su apariencia, sino en las varias escenas donde sus acciones funcionaban como un boomerang inagotable. En el Acto III, “Crucifixión”, los personajes se dirigen al Armario. Se retiran el sombrero, el saco y el chaleco reiteradas veces mientras repiten los textos “me voy”, “me quedo”, “yo también” y “sombrero, sombrero, sombrero en la cabeza”. Todo con una ligera torpeza que los infantiliza, rozando el humor y lo absurdo. Kantor se refirió a la repetición como:

Repetition erases from realness its life’s function, meaning, and the power of its practical action.

As a consequence of this procedure (which, when it was performed for the first time, must have been ingenious)—

realness becomes powerless, useless,

but this is the only way it can acquire a immense power

in the domain of thought and imagination—that is, in the domain that

decides about the dynamic quality of human life and DEVELOPMENT.<sup>7</sup> (Kobialka, 2009, p.405)

---

<sup>7</sup> Traducción: La repetición borra de la realidad su función de vida, el significado y el poder/ de su acción práctica/ en la vida. Como consecuencia de este procedimiento (que, cuando se realizó por/ primera vez, debe haber sido ingenioso),/ la realidad pierde poder, es inútil, / pero esta es la única forma en que puede adquirir un inmenso poder/ en el dominio del pensamiento y la imaginación. —Es decir, en el dominio que/ decide sobre la calidad dinámica de la vida humana y su DESARROLLO

Aquellas acciones individuales, repetidas y fracasadas como lo eran el desvestirse y vestirse; el ordenar sin éxito muebles, dirigirse hacia la ventana y la puerta (realizadas en el Acto I – “La Boda”) con el fin de recordar qué habían hecho estos mismos personajes aparentemente en el momento justo en que se encuentran. Estas acciones resaltan su autonomía, ya que carecían de nexos o finalidad y su clara ejecución les daba una calidad de abstractas que impedía una coherencia cronológica y su inclusión en el discurso de la vida cotidiana (Susmansky, 2018, p. 60).

Esta manera de abordar las acciones ya había sido trabajada por Kantor, quien las trasplantaba directamente de happenings pasados. Los actores llevaban al absurdo las acciones que realizaban al repetirlas de manera insistente por un prolongado tiempo, de esta manera rompiendo con la unidad del espectáculo. Es por esto que se puede decir que Kantor utilizó de manera consciente ciertas formas con las que abordó el happening para sus espectáculos teatrales (Nawrot, 2018, p. 846). Esta degradación se muestra en la psicología de los personajes, la cual Kantor ignoró para alejarse de una coherencia naturalista (Susmansky, 2018, p. 45).

Otra muestra de degradación se presenta con la utilización de los objetos, específicamente el trabajo que se tuvo con estos en relación con los actores. Para Kantor, los objetos servían como depósitos de memoria y experiencias anteriores. La vida en estos no pasa de ser una metáfora y tiene un carácter artístico (García, 2017, p. 445). El Armario es un objeto que reitera su uso y presencia en *Wielopole Wielopole*. En la obra *En la casa de campo*, representada en 1961, se utilizó en las exploraciones con los actores, donde eran apretados dentro del mueble. Al aglomerarlos en un espacio tan reducido su dignidad de actor era afectada, esto los transformaba, según las palabras de Kantor en “masa de materia, casi ropa” (Gerould, 1980, p. 32). El autor Bernstein, en su texto *Dances with things*, comenta que la importancia de los objetos está en la medida en que manifiestan, o transmiten un significado

cuyo origen se encuentra en los seres humanos. La cosa obliga a la persona a tomar “conciencia de sí mismo (...). Cuando una cosa hace que un cuerpo humano sea una “cosa entre cosas”, altera el límite entre la persona y el objeto. La cosa y la persona están libres de posiciones fijas de diferencia y giran en órbita mutua repentina, cada uno sujeto a la gravedad del otro” (2009, p.69-70). Kantor realizó este tipo de investigaciones donde buscaba ubicar al objeto y al actor en un mismo rango, basado en la degradación.



Figura 2. Dibujo de estudio de los personajes Hombres postizos de la obra *En la pequeña casa de campo* (1961). Adaptado de “De la poesía pictórica a la poesía escénica: La metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor”, D. Larios, 2019.



Figura 3. Fotografía del Armario y las perchas en “Wielopole Wielopole” (1980). Adaptado de “De la poesía pictórica a la poesía escénica: La metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor”, D. Larios, 2019.

Esta realidad degradada o también llamada realidad del “rango más bajo” atacó también a la elección de lugares para la presentación de sus montajes. El artista le daba una suma importancia al espacio en tanto formaba la “idea” o la “noción abstracta por excelencia filosófica” en la creación. El espacio teatral sería creado como el de un cuadro y solo debía estar limitado por su perímetro y su formato, es decir, sin marcas arquitectónicas que obstaculizaran la obra de arte total. Buscaba esto para el teatro que tenía en mente, cuyo modelo se acercaba más a “ese mundo vacío como la eternidad, donde la vida se enciende por un momento como una ilusión”. El artista comprendía que la vida no tenía que “ajustarse” ni ser análoga a la ficción del drama, sino que tenía que oponerse para mantener la singularidad de ambos: su autonomía (Susmansky, 2014, p. 8). Los nuevos espacios elegidos por el director fueron gimnasios, salas bombardeadas, galerías, iglesias y teatros alterados. Considerados por él como sitios que no eran apropiados por un orden externo (dogmas estéticos prevalecientes) y por lo tanto se convertían en estructuras donde el artista podía

ejecutar su visión libremente. La desvalorización de un edificio de teatro no se limitó a su estructura sino, como se muestra en los manifiestos del artista, esta depreciación llevó al rechazo de las ideas clásicas de representación, ilusión y texto (Kobialka, 1992, p.108). El teatro como lugar, más que la representación de la realidad fue la respuesta a esta. Era una estructura autónoma que conquistaba una nueva dimensión a lo largo del proceso de cuestionamiento de edificios teatrales y convenciones (Kobialka, 1992, p.108). Kantor sostenía que el espacio era “en sí mismo OBJETO de la creación. / ¡Y el principal! / (...) ¡Es el espacio que hace NACER las formas!” (Susmansky, 2018, p. 72).

Por último, el director manifestaba que “el teatro debe evitar crear la ilusión de la realidad contenida en el drama; la realidad del drama debe hacerse realidad en el escenario” (Gerould, 1980, p. 29). Para lograr esto el teatro debía “hacerse” y “crecer” a la vista de los espectadores como un aspecto de la REALIDAD que los involucraba a todos (Susmansky, 2018, p. 25). Esta declaración está basada en un concepto performativo relacionado a su trabajo en el happening donde “el performance tiene lugar en el mundo real, y subraya la realidad en la que se inscribe al tiempo que la deconstruye” (Féral, 2016-2017, p.34). El desarrollo de la realidad del drama en escena implicaba que el director corte el canal de la ilusión. Según los objetivos del happening, el arte tenía que perder posición de objeto artístico para ser experimentado como un evento, como un compuesto de situaciones, dado que el performance se fundamenta en la presencia directa del artista (Sosnowska, 2016, p. 72) y para remarcar que era esto lo que se estaba dando en escena, Kantor era partícipe del acontecimiento proponiendo una reformulación de realidad la cual no compartía las mismas reglas de la vida.

## Capítulo 2: Stanislaw Witkiewicz

Pintor, escritor, fotógrafo y dramaturgo polaco, Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), nacido en Varsovia. Fue un precursor de la vanguardia y del teatro del absurdo (Hopkins, 2017, p. 14). Hijo de un intelectual de la época, su educación fue sistematizada por su padre. Desde pequeño tuvo elección de estudiar lo que le interesara, como fue el caso de la filosofía. Su único acercamiento a estudios institucionales fue en un curso en la Academia de Bellas Artes de Cracovia durante 1905 y 1906. Su trabajo se concentra en la pintura, teoría del arte y la dramaturgia, donde se conocen poco más de veinte obras, aparte de su trabajo en novelas y filosofía. Es recién en los años cincuenta y sesenta que la crítica le prestó atención y lo expusieron como precursor del existencialismo (Matyjaszczyk, 2000, pp. 487-488).

También llamado por su nombre artístico “Witkacy”. Es conocido por su teoría de la Forma Pura, una respuesta crítica a tendencias predominantes en el teatro de aquel tiempo, como el realismo, el simbolismo e impresionismo (Matyjaszczyk, 2000, p. 487). Varias de sus obras fueron abordadas por Tadeusz Kantor. Entre ellas *En la casa de campo* (1961), *El loco y la monja*, (1963), *La gallina de agua*, (1967) y *Los zapateros* (1972) (Hopkins, 2017, p. 14). A pesar de esto, Kantor, declaraba que “No representamos a Witkiewicz, representamos con Witkiewicz” (Harriague, 2003, p. 17).

### 1.- Teoría de la Forma Pura:

De su reacción negativa hacia el naturalismo de aquellos años nace su propuesta de un teatro de la Forma Pura; que es la transposición de su teoría de la pintura y del arte al teatro, que configura en su libro *Nuevas formas en pintura y los malentendidos derivados de ella* escrito en el año 1919 (Matyjaszczyk, 2000, p. 488).



La teoría de la Forma Pura propone el reemplazo de la lógica causal existente en el realismo psicológico para encontrar un teatro dominado por la forma, el movimiento, la música y los elementos escénicos, donde “el significado se definiría solo por su construcción interna puramente escénica” (Cardullo, 2001, p. 291). La obra debe responder a una lógica interna propia y no a una naturalista. Este nuevo significado se desvincula de las demandas psicológicas y de acción existentes dentro del marco de la vida real para, así, dar paso a la idea de la deformación de la vida o el mundo de la fantasía, con total libertad (Cardullo, 2001, p. 323). El propósito de Witkacy no era sacar la realidad del teatro sino elevarlo a una nueva dimensión donde el orden establecido se libera de los discursos tradicionales y las demandas didácticas (Cardullo, 2001, p. 322).

Resulta interesante cómo esta definición comparte el término de “lógica interna” y libertad mencionado también por la autora Josette Féral al hablar sobre la performatividad. Donde la forma artística del teatro performativo “no existe más que por su lógica interna que le da sentido, liberándola de cualquier dependencia exterior a una mimesis precisa o a una ficción narrativa lineal” (Féral, 2016-2017, p.49). La autora continúa con la pregunta si una vez que el teatro se aleja de la representación lo hace también de la teatralidad. La respuesta es que no. La teatralidad es una convención fundada hace ya mucho tiempo y la cual permite que se dé el teatro. Lo que sigue desarrollando la autora llama la atención para acercarse a Witkacy, Kantor y el performance. Féral comenta que la presencia del actor no es un pre-requisito para la teatralidad, es decir, la presencia del actor no es necesaria en un inicio (2003, p.40) de igual modo se pregunta también por la teatralidad de objetos (2003, p.14). En el teatro de Kantor la presencia del actor sí es importante pero el aporte que da la autora contribuye con una visión más asertiva con respecto a los objetos que existieron en la escena kantoriana donde se logra nivelar en relevancia al objeto y al actor/personaje como medios para desarrollar la obra, contar la historia. El objeto deja de tener una utilidad para encontrarse

y trascender en el mismo nivel de valor que un personaje. Pero más allá de este re-encuentro con el objeto gracias a las nociones de la performatividad (en la cual ya se encuentra inscrito Kantor por medio del texto de Teatro Posdramático de Lehman) es hallar las raíces de lo performático desde la influencia de Witkacy en Kantor.

## **2.- Inquietudes en la Forma Pura y Kantor:**

La relación entre Witkiewicz y Kantor se afianzó principalmente en el campo de la dramaturgia y de la dirección. Kantor no es un “fiel seguidor” y practicante de la teoría de Witkacy, el director no fue adepto, en realidad, de ninguna corriente o personaje (Bablet, 1986, p. 9). Sin embargo, sí compartió el interés por la denuncia contra el naturalismo.

La teoría de la Forma Pura estuvo vinculada con preguntas que Witkacy se hacía frente al teatro y en su interés por reformarlo. Estas preguntas se relacionaban a cuestiones filosóficas muy parecidas a las que Antonin Artaud plantearía años después. Witkacy se puso el siguiente problema: “¿Es posible crear una forma de teatro en la cual el hombre contemporáneo, a pesar de los mitos y creencias desaparecidas, pudiese vivir unos sentimientos metafísicos, al igual que antes el hombre las vivía por causa de aquellos mitos y creencias?” (Matyjaszczyk, 2000, p. 500). Witkacy sostenía que el teatro contemporáneo se había distanciado del rito para limitarse a ser la imitación de la vida. Era urgente que el teatro retomara sus primitivas funciones metafísicas. Así, para superar las exigencias realistas, había que terminar con la intriga y la acción, entendidas según la lógica de causa y efecto. Al eliminar la acción era importante desaparecer las consecuencias problemáticas de los acontecimientos presentados. Este procedimiento suprimía cualquier función teórica de carácter político, o social, que tuviese el teatro (Matyjaszczyk, 2000, p. 502).

## 2.1.- Metafísica:

El término *metafísica* proviene de los problemas filosóficos que interesan a Witkacy donde esta -según él- resulta ser un análisis más profundo de la estructura del ser, que nos enfrenta al problema del Misterio de la Existencia (Matyjaszczyk, 2000, p. 490). Ahora bien, ¿en qué sentido estaría relacionada con el trabajo de Kantor? El director nunca la mencionó como tal. Para entender la pregunta metafísica que se hace Witkacy es necesario explicar brevemente de dónde viene esta interrogante. Julio Söchting menciona dos elementos básicos para la estructuración de la pregunta metafísica. El primero:

“La vocación primera de la metafísica es la formulación, la permanencia y la insistencia en la pregunta que interroga por el sentido del ser. Sin embargo, esta permanencia está constituida en cada caso por nuestra propia instalación en el ser: el problema del ser es el más íntimo y, a la vez, el más extraño a nosotros mismos.” (Söchting 2014, p. 49).

En un segundo momento añade que la experiencia originaria, basada en el asombro, la duda, la experiencia límite y la experiencia religiosa remiten a la pregunta por el sentido del ser. De este modo, analizando la estructura de la experiencia originaria, es posible establecer la estructura formal de la pregunta metafísica (Söchting, 2014, p. 49). A partir de lo que postula Söchting la pregunta metafísica se basa en una instalación personal de la persona la cual es variable según la formación de cada artista, en este caso. El segundo punto que propone es que está guiada por el impacto de experiencias estremecedoras.

En cuanto similitudes, Witkacy y Kantor se dedicaron al arte y asistieron a la misma academia de artes, ambos polacos convivieron con las dos Guerras Mundiales (aunque Kantor haya sido muy pequeño cuando la Primera Guerra Mundial sucedió) y en tanto experiencias religiosas, para Witkacy nace de su viaje de expedición con Bronislaw Malinowski, al sur del oeste de Asia. Witkacy buscaba motivación para sus conceptos estéticos en el arte de los siglos pasados, donde él hallaba que los sentimientos metafísicos eran una vivencia propia de

todos los seres humanos, y que, por ende, el arte podía satisfacer con sus vocaciones metafísicas, complementando de esta forma al culto (Cardullo, 2001, p. 501).

En el caso de Kantor, el director retrató experiencias religiosas, objetos o sucesos bajo esta categoría en sus piezas. En la obra *Wielopole Wielopole* es posible ver alusiones claras: la Última Cena relatada en la Biblia se presenta en una de las últimas escenas del montaje por todos los actores y maniqués. De igual modo, las cruces en escena siempre se mantienen presentes. La primera cruz se encuentra en el inicio de la obra, situada en la esquina derecha al frente del escenario y posicionada sobre un montículo de tierra hace alegoría a un cementerio, la segunda cruz más usada es la que cuelga del cuello de la tía mayor, tía Manka y por último la cruz de gran tamaño que es paseada varias veces en escena y donde se realizarán las dos crucifixiones. Así también se muestra los genocidios contra los judíos representado en el Acto V con los constantes asesinatos del Rabino quien entona un rezo judío pero es callado por el sonido de las pistolas del pelotón así como el asesinato al Cura por el mismo grupo; las crucifixiones del Cura y de Adas son igualmente desarrolladas en escena así como el entierro del último cuyo cuerpo es devuelto a casa luego de ser escupido por la guerra, la familia se despedirá de él mientras su cuerpo es nuevamente llevado al pelotón de militares.

Experiencias límites como la Primera y Segunda Guerra Mundial son también tomadas en cuenta. El personaje llamado Tu Sabes Quién representa a Heinrich Luitpold, uno de los principales líderes del Partido Nazi, quien no es señalado por su nombre de manera explícita puesto que para Kantor no era apropiado mencionar el nombre de quien causó tanto temor en los guetos del mundo (Nawrot, 2019, p.190)

Existe, sin embargo, otra explicación sobre la metafísica. Dashan Shaday no se detiene a estudiar a Witkiewicz, pero sí a Kantor y lo hace a partir de las comparaciones con el pintor italiano Giorgio De Chirico:

“La metafísica se define como un estado de percepción poética a la que el sujeto accede por el conocimiento intuitivo durante un lapso excepcional, en el cual la causalidad del principio de razón y los vínculos que establece la memoria se anulan parcialmente. La consecuencia de esta fractura de los mecanismos habituales del pensamiento es la vivencia de sensaciones desconocidas, entendidas como “revelaciones metafísicas” frente a los objetos cotidianos que componen el entorno material de los individuos” (Larios, 2015, p. 132).

Lo propuesto por Shaday favorece el entendimiento del teatro kantoriano y a un nuevo ejemplo de su trabajo y lo performativo. El autor explica que durante el estado de percepción, el cual está vinculado a los sentidos, el espectador invoca a la intuición (apartando así su ejercicio de racionalizar lo que se encuentra frente de él) y lo hace al acceder en el “lapso excepcional” que es brindado por el espacio potencial que abre la teatralidad. En este momento se realiza una fractura esencial de pensamiento para la vivencia de experiencias y sensaciones que pueden ser tomadas como “desconocidas” y son denominadas “revelaciones metafísicas”.

Lo presentado por Shaday está guiado para entender la metafísica del Armario en el mundo kantoriano pero no solo es útil para este sino para la obra en general. Para que lo estipulado por Shaday se concrete es necesario que el sujeto se sitúe en relación con su imaginario, esta ubicación sobre la presencia del otro autoriza que el teatro se dé (Féral, 2003, p.96). Con la puerta abierta por el autor con respecto a la percepción libre del sujeto receptor es factible añadir consideraciones que tiene Féral con respecto al performance donde las obras consideradas como tal “no son ni verdaderas ni falsas; simplemente suceden. (...) Bajo su libre albedrío de suceder se despojan del deber de comprometerse a significar” (Féral, 2003, p.33-34). Esta liberación del deber es la que fractura el pensamiento y abre el campo de vivencias desconocidas frente a objetos o personas que reconocemos en nuestro entorno pero que se encuentran accionando de manera distinta. Sin embargo, la liberación total de significado no se encuentra en el caso de Kantor. Su teatro está lleno de significado y en eso

se sustentan muchas otras tesis que se ocupan de investigar del lado semiótico pero lo que comparte Kantor es la liberación de tener que responder a la lógica de la causalidad, de la razón y los vínculos de la memoria.

## **2.2.- Noción del personaje y el espacio:**

Otra característica que comparten Witkacy y Kantor es la deformación de la psicología y acción humanas que propone la teoría. El objetivo es obtener una actuación que posea una lógica interna propia, independiente de cualquier referente a la “vida real” (Cardullo, 2001, p. 325). Witkacy buscaba crear una composición en el teatro que se opusiera a la realidad de la vida. Es así que se basó en la libertad absoluta de acción y la psicología fantástica de los personajes: el dramaturgo no buscaba explorar en el subconsciente de ellos (Matyjaszczyk, 2000, p. 497).

Para su teatro, Witkacy deshumaniza al actor, eliminando una interpretación relacionada con un tipo de causalidad. Su oposición hacia el trabajo emocional se aproxima a los postulados de Craig. Sin embargo, el cambio que propone Witkacy no se basa en reemplazar al actor por una marioneta sino en sustituir al hombre real por un hombre-construcción (Matyjaszczyk, 2000, p. 503). El actor de Witkiewicz puede utilizar más de un estilo al interpretar, al contrario de lo que sucede en el teatro realista. Debido a la libertad que posee, se le otorgan mayores posibilidades al momento de preparar su papel. Se le exige, además, la disposición para crear e improvisar, lo que proporciona mayores matices en función al rol que ocupa dentro de la obra.

De igual modo, la libertad creativa del actor termina al momento de entrar a escena. Durante la obra el actor deberá limitarse a cumplir en detalle la visión de su personaje creado anteriormente y creado en los ensayos. En este momento no hay lugar para la improvisación, ya que podría escapar del tono y construcción total de la obra. (Matyjaszczyk, 2000, p. 503). Witkacy incurre ciertas contradicciones pues inicia buscando un teatro autónomo y al mismo

tiempo explica que los actores y el director eran los “esenciales creadores de la obra en el escenario”, donde el autor solo “da el libreto, la obra está creada en realidad en el escenario”. Sin embargo, declara que la palabra “es la cuestión principal en el teatro y los otros elementos tienen que estar adecuados a ella” (Matyjaszczyk, 2000, p. 499).

Para Kantor, el texto nunca fue el inicio de la creación. Al comienzo era una herramienta para indagar en un mundo nuevo pero nunca la usó como estructura base, todo lo contrario buscaba alejarse de este justamente para crear una tensión entre la dramaturgia y la puesta en escena. En *Wielopole Wielopole*, la palabra ha encontrado su lugar en la última de las posibilidades, no se encuentra de la mano de la literatura, sino que está alejada de su uso en la vida real. Se convierte en una materia más en degradación y usada solo en momentos en que se la necesite. Siguiendo lo que propuso Witkacy en un momento, los actores y el director son los creadores en esencia de la obra, aunque frente a esta balanza el peso de Kantor siempre fue mayor.

Witkacy añade a esto la noción sobre composición dentro del espacio, comentando que la disposición de las figuras dentro de escena no debe resultar casual dentro de lo entendido de la vida real. Su relación con el decorado debe destacarse para que el cuadro logre representar una construcción. Luego de que el actor haya terminado de decir su texto podría quedarse inmóvil o cambiar de posturas sin acudir a la interpretación mímica. (Matyjaszczyk, 2000, p. 505). Dos momentos de composición no realista en *Wielopole Wielopole* son la primera escena con la entrada de la familia. La primera está basada en una fotografía familiar en la casa del joven Tadeusz. El director relata el recuerdo de esta fotografía y la usa como base compositiva para *Wielopole Wielopole*. Junto a esta fotografía inicial hay otra que el autor usa. En esta otra se encuentra el pelotón al cual pertenecía su padre.



*Figura 4.* Fotografía del padre de Tadeusz Kantor (fila delantera, el primero de la izquierda) junto con los reclutas de la armada Austriaca en la Primera Guerra Mundial. Archivos de la Cricoteka.

Estas dos fotografías, como si de calcarlas se tratase, componen la primera imagen en la obra. Los personajes de los tíos dan vueltas por la escena moviendo de lugar a los personajes, el pelotón está estático a una esquina del escenario, las puertas se abren y cierran y al fondo vemos el cuerpo de una mujer con vestido blanco. Nadie le presta atención, parece más bien una especie de enunciación.





Figura 5. Fotografía del pelotón en *Wielopole Wielopole*. Archivo digital del Museo de Polonia.

Por otro lado, el momento más reconocible como composición que además es intencional es la escena de la Última Cena.



La disposición de las figuras, en este caso de los actores, está colocada de tal manera que la imagen que desea evocar es la famosa Última Cena relatada en la Biblia. Una larga mesa con un mantel blanco donde los familiares y conciudadanos se integran para la reunión. Se encuentran el Rabino, los tíos, Helka, Heinrich Luitpold con su organillo, el Cura crucificado atrás y el pelotón que va cayendo torpemente hasta encontrarse derrotados al frente de la mesa. El orden es propósito y rompe con lo entendido dentro de la vida real. La relación de esta imagen con el decorado (podemos decir la Puerta, la Cama y las cruces) destaca en tanto que la aglomeración de personas, objetos y movimiento es tal que el foco logra estar encima de esta acción. La imagen es guardada por unos segundos para ser recepcionada por el espectador y luego tranquilamente abandonada.

Kantor menciona el espacio y el trabajo del espacio:

Me dedico por completo

al estudio del espacio.

Llego a mis propias

conclusiones.

El espacio adquiere para mí

un valor autónomo,

elástico,

dinámico,

recorrido por movimientos

de contracción y extensión

está vivo. El espacio es quien forma

y deforma los objetos.

Esta es una actitud

de anti-expresión” (Bablet, 1986, p. 8).

Mientras que Witkiewicz trata la escena como un cuadro, Kantor le da un valor añadido. Witkacy ve al escenario como un cuadro en tanto que desea armonía, mientras tanto, Kantor observa el escenario y le otorga a este espacio la confianza y capacidad de crear, de gestar la obra. El director encuentra en el espacio el potencial y poder de crear formas, de ser un objeto más moldeable dentro de su trabajo como compositor y director. No tan lejos de la idea de un lienzo, el espacio es un punto de inicio donde se integran los actores, la música, el uso de los objetos y también de los silencios.

Es así que en cuanto la colaboración del actor como materia para la composición el actor en *Wielopole Wielopole* mantiene una doble atención: hacia su acción en escena y hacia

las nuevas indicaciones. Kantor se acerca a los actores, los mueve de lugar como a los objetos, entra en los cambios de escena y su presencia no debe indicarse por ellos. Su presencia en escena es fundamental para la obra, porque esta es el ejemplo de sí mismo como actor, creador, director y dramaturgo. Sus actores se traducen en materia viva moldeable que el director dispone para la modificación de su montaje en vivo. Según Kantor el actor debe “mantenerse vivo” en cada función y no representar la obra, pues esto significaría el fin de la pieza. La obra sigue creándose en escena. Kantor se encuentra ahí pintando, moviendo esculturas, trabajando en la función. Su posición como pintor cobra relevancia frente a la relación que posee con su obra. Un total control sobre esta. Es tan celoso de su creación teatral como un pintor con su pintura.



### Capítulo 3: Bruno Schulz

Llamado el “Kafka polaco” por Tadeusz Kantor (García, 2017, p.442), a causa de su interés en la metamorfosis<sup>8</sup>. Bruno Schulz (1892-1942) nació en Drohobycz, actual Ucrania. Fue un narrador, dibujante y crítico literario de origen judío. Reconocido por los intelectuales y artistas polacos de su tiempo, destacan la exhibición de sus dibujos y la publicación de sus libros de relatos: *La tienda de canela* (1934) y *El sanatorio bajo la clepsidra* (1937) (Susmansky, 2018, p. 26).

El narrador siempre fue reconocido por Kantor por su papel fundamental en la formación de su pensamiento artístico. Los conceptos que calaron en su quehacer fueron varios, entre los cuales se tocará una suerte de analogía entre los dibujos de Schulz y los bosquejos de los personajes de *Wielopole Wielopole* así como el trabajo con la ‘mitificación’ (bajo nociones del trabajo de la infancia) de sus cuentos como *La tienda de color canela*.

El antinaturalismo y una postura destructiva frente a la realidad elaborada en base a la fragmentación son algunos de los puntos que compartieron los artistas. Su postura revolucionaria para la época consistía en el sometimiento del lenguaje literario a procesos que lo desnaturalizaban y lo alejaban de los clichés de la representación (Susmansky, 2014, p. 82). Del mismo modo, el lenguaje con alta carga metafórica de Schulz aporta a un desligue de la realidad. Por ejemplo, en el cuento *La tienda de color canela*<sup>9</sup> se presenta el constante uso de imágenes que lo aleja de la narración realista.

El personaje principal en los escritos de Schulz fue su padre (Poliwka, 2007, p. 12). Este es rodeado de cierto misticismo y colocado como un ser alejado y particular a los demás:

---

<sup>8</sup> El escritor Franz Kafka, es conocido por su relato *Metamorfosis* (1915) donde se cuenta la historia de un hombre y su transformación en cucaracha.

<sup>9</sup> *La tienda de color canela* es un recopilado de cuentos, uno de estos está bajo el mismo nombre. Cuando se le mencione se referirá al cuento en específico.

“[...] y por el cambio de expresión de su cara silenciosa y tensa se notaba que a través de estos sentidos permanecía en contacto permanente con el mundo invisible de los recovecos oscuros, agujeros de los ratones, [...] Todos los crujidos, chasquidos nocturnos, la vida secreta y chirriante del suelo, tenían en él a un observador inequívoco y a un cómplice de la conjura. Eso le absorbía hasta tal punto que se sumía enteramente en esa esfera inalcanzable para nosotros, [...]” (Schulz, 2008, pp. 102-103).<sup>10</sup>

En el caso de Kantor, el protagonista de su obra<sup>11</sup> es él mismo, ya que resulta ser el único personaje/actor irremplazable en la puesta en escena. Dicha relevancia se sostiene a pesar de que su participación no consta de diálogos y muchas veces cumple más la función de espectador. El director creó un montaje cuyo punto de inicio y final fue él mismo. Es por eso que el teatro Cricot 2 se cerró como una bóveda al morir su director. No hay quién pueda representarlo o versionarlo debido a la estrecha relación de necesidad que tiene con Kantor (Susmansky, 2014, p. 7). Además, la complejidad de su quehacer teatral, específicamente refiriéndose a de las obras en las que se muestra en escena, está basada no en el resultado final del producto escénico sino en el desarrollo de este. Existe un tipo de continuidad desde la creación hasta la puesta en escena, siendo él la pieza inicial y unificadora. Si esta no se encuentra, la obra no se sostiene.

## **1.- La mano de Schulz sobre la escena de 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

---

<sup>10</sup> Este fragmento del cuento será utilizado a modo de ejemplo para el punto siguiente: exageración de los rasgos de los personajes.

<sup>11</sup> Del mismo modo, cuando se hable de la “obra” de Kantor se estará hablando de *Wielopole Wielopole*.

La primera forma de expresión artística de Schulz fue el dibujo. [...] En una entrevista a Witkiewicz le confesó:

“Mis inicios como dibujante se pierden en una niebla mitológica. Aún no sabía hablar cuando ya llenaba todas las hojas y los márgenes de los periódicos de garabatos [...]. Al principio eran solo coches de caballo. Viajar en carruaje me parecía una operación llena de significados y de una recóndita simbología [...]. Esa imagen forma parte del capital fijo de mi fantasía. [...] Aún hoy no ha agotado su contenido metafísico; la vista del caballo de un cochero no ha perdido nada de su poder de fascinarme y excitarme” (Schulz, 2008, p. 16).

Con respecto al dibujo, Schulz fue un autodidacta. Su deseo fue estudiar pintura, pero la presión familiar lo obligó a estudiar arquitectura. Sin embargo, por temas de salud y dinero dejó los estudios pasados no más de tres años. Con esta carrera como base, el joven Schulz se acercó a los trabajos (y al universo) de Oskar Kokoschka, Gustav Klimt, y Egon Schiele (Poliwka, 2007, p. 12). Sus grabados y dibujos pertenecen a la categoría de la demonología, a los cuales les añade un erotismo característico. No obstante, Schulz se alejaba del uso de personajes popularmente conocidos como demonios o brujas. El territorio en el que se centraba era en el mal como esencia del ser humano, como base del alma humana (Schulz, 2005, pp. 61-62). Su estilo ha sido calificado de expresionismo esperpéntico<sup>12</sup> por la deformación del mundo que presenta a partir de una denuncia existencial (García, 2017, p. 443). El expresionismo se presenta en la oscuridad de sus dibujos mediante el uso de sombras y rostros en la oscuridad. Este estilo está estrechamente relacionado con el grotesco. Dicha técnica consiste en una deformación que logre ser estéticamente bella al mismo tiempo que desconcierte al receptor conjugando miedo y diversión.

---

<sup>12</sup> Término relacionado con el escritor Valle – Inclán (1866 - 1936).

Para algunos críticos, el esperpento es visto no como una inmersión a la realidad sino como una evasión. Sin embargo, los artistas –Bruno Schulz y Tadeusz Kantor- sí presentan una inmersión al ser los recuerdos de sus infancias sus recursos. La evasión está basada en su experiencia bélica. No obstante, su postura no es de victimización ante sus vivencias sino una reconstrucción de esta llevada al arte. Se da así una nueva visualización de estas por medio de sus creaciones. En el caso de Schulz, estos recuerdos son abordados con el grado de fantasía y metáfora que eleva a sus personajes mientras que Kantor lo desarrolla con la creación de un mundo de lógica interna basada en la muerte donde el director defiende y celebra visualizar la vida a través de la ausencia de esta. La acción del artista podría ser llamada como inmersión como también puede ser tomada como un ejercicio de superación. De cualquier manera, ambos polacos insisten en la representación de su infancia alejada de una perspectiva naturalista para elevarla a una más cercana a su visión de la vida y del arte.

Por el lado de Schulz, el corte expresionista en su narrativa, se muestra por medio de la exageración de rasgos de los personajes: “Su rostro y su cabeza se cubrían entonces de un tupido y feroz vello canoso que despuntaba irregularmente en mechones, en copo, en largos pinceles que brotaban de las verrugas, de las cejas, de las fosas nasales, lo cual le daba a su fisonomía un aspecto de zorro viejo y enfurruñado” (Schulz, 2008, pp. 102).

Aunque no se pretende analizar tecnicismos pictóricos son claras algunas decisiones que Schulz tomó para el trabajo de sus dibujos. En la primera imagen *El cuento eterno* la línea que guía al ojo es evidente. Comienza con el niño con alas, referencia a un ángel, luego continúa con parte del rostro de la mujer (aunque sus ojos son totalmente oscurecidos), sus brazos y una larga línea guiada por su pierna la cual lleva directo al rostro aplastado de un joven (que podría ser la representación de Schulz). El manejo de la luz, que generan el zigzag, contribuye a la violencia dibujada por el movimiento que le exige a los ojos. El siguiente dibujo, *Bestias*, contiene igualmente violencia y sensualidad. En esta se puede reconocer una

mayor saturación de la luz pero con el fin de remarcar la oscuridad ubicada al medio de la imagen donde se encuentra un hombre abandonado con apariencia sedienta al parecer por la atención de la mujer cuya pierna se encuentra desnuda frente al hombre.

Fue mediante sus escritos y dibujos que demostró la noción que tenía de sí mismo y de su dificultad por “aprehender su propia identidad somática”. Esto lo empujó a buscarla por medio de los autorretratos que dibujó donde se muestra a él constantemente representado por un perro sumiso a los pies de alguna mujer<sup>13</sup> (Schulz, 2007, p. 12), dominado y humillado ante la figura femenina (García, 2017, p. 443).



Figura 6. Dibujo “El cuento eterno” de Bruno Schulz. Adaptado de “Madurar hacia la infancia” B. Schulz, 2019.

---

<sup>13</sup> Esto se ve corroborado con comentarios de amigos cercanos del artista como lo fue Witold Gombrowicz, quien describe a Bruno Schulz como incapaz de reconocerse a sí mismo ningún derecho a la existencia y buscando su propia aniquilación (Schulz, 2007, p.11) y en sus retratos más “verdaderos” como lo describió Gombrowicz, se le veía triste y apartado del mundo (Poliwka, 2007, p.12).





Figura 7. Dibujo “Bestias” de Bruno Schulz. Adaptado de “Madurar hacia la infancia”, B. Schulz, 2019.

En el caso de Kantor la opresión femenina contra el hombre no es un rasgo en su trabajo. Sin embargo, conocedor de los dibujos de Schulz, pudo aplicar la imagen de estas mujeres hieráticas, altivas, sensuales y dominadoras al diseño de algunos de sus personajes (García, 2017, p. 443). En *Wielopole Wielopole* existe un personaje femenino de gran fuerza: La Muerte – Fotógrafa. Mujer que se ocupaba de limpiar el cuerpo del Cura como preparación para despertarlo de la muerte y quien lo llevará de vuelta a su cama para morir, es también quien toma la fotografía a los soldados con la cámara que al mismo tiempo era una ametralladora y los enmarca en la muerte y en la eternidad por medio de la imagen.



Figura 8. Bosquejo de Tadeusz Kantor con título “La Fotógrafa y su cámara ametralladora. Adaptado de T. Kantor Les voices de la création théâtrale, D. Bablet, 2020.



Figura 9. Fotografía de ensayo de la obra “Wielopole Wielopole” del 22 de febrero de 1980, Florencia. Adaptado de T. Kantor Les voices de la création théâtrale, D. Bablet, 2020.

Mientras que en la iconografía romántica simbolista, el ángel de la muerte está representado por una mujer de cuerpo descarnado, la presencia de la muerte aparece de distintas formas en los trabajos de Kantor. Algunas son seductoras, como el Ángel de la Muerte que cabalga un caballo; otras, repulsivas como la Fotógrafa de *Wielopole Wielopole*, o patéticas, como la Pobre Chica en *Hoy es mi cumpleaños* (Susmansky, 2014, p. 172)

Kantor solía empezar la creación de los personajes esbozando sus ideas en dibujos que luego se encarnaban en los actores. Si bien ni sus pinturas ni sus dibujos responden a una demonología, como desarrollaba Schulz, comparte el uso de sombras y trazos que deforman al personaje, esbozado desde un inicio en el trazo que utilizaba para dibujar a sus personajes (como ya se vio en los personajes dentro del Armario y de la Fotógrafa).

## **2.-Mitificación:**

De la mano con el dibujo y de la narrativa, Schulz mitifica su realidad, para la creación de sus piezas llenas de un lenguaje poético rebotante de metáforas. Desconfiado de las posibilidades del conocimiento humano con respecto a lo racional, había dado pase libre a la fantasía y a la “mitificación” de la realidad (Schulz, 2008, p. 25).

Toda la obra de Schulz puede ser considerada un autorretrato (Poliwka, 2007, p. 14). El mismo autor lo comenta en una entrevista con Witkacy al preguntar sobre *La tienda de color canela*:

“Para mí se trata de una novela autobiográfica. [...] –debería decir de una genealogía– [...]. Se traza ahí en detalle la génesis del espíritu, se prosigue la indagación hasta las profundidades en que se transforma en mitología, en que se pierde en una especie de ensoñación mitológica” (Schulz, 2007, pp. 176-177).

Para Schulz, aquello que será mitificado será la infancia, utilizada como principal material. En ella encuentra gran cantidad de imágenes reveladoras que cumplen la función de hilos conectores con el sentido de su mundo (Schulz, 2008, p. 449). El autor consideraba a la infancia y la inmadurez como el único estadio de autenticidad en la vida humana. Sin embargo, no plantea un retorno a la infancia “en general”, sino a la suya propia, en la cual hallaba los elementos para sus construcciones imaginativas (Susmansky, 2014, p. 83). Esta funcionaba a modo de recomposición y reorganización de su infancia en un nuevo relato

(Schulz, 2008, p. 35) y recurrió a esta con el objetivo de encontrar nuevas formas de realidad en su quehacer artístico. Bajo su escritura, Schulz buscó «madurar en la infancia» reviviendo los recuerdos de una niñez perdida, la pequeña ciudad donde vivió, del mundo antes de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y de la muerte de su padre (1915) bajo la mirada del niño que fue y que deseó continuar siendo (Poliwka, 2007, p. 19).

Con respecto a la definición de la palabra *mito* esta corresponde a: “1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. / 3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima” (RAE, 2014).

Los personajes abordados tanto por Schulz como por Kantor corresponden a un uso consciente de sus familiares, configurados de manera que su presencia sea absolutamente específica y particular. Sin embargo, mientras que Schulz mitificaba la realidad, Kantor la degrada.

A pesar que ambos reconstruyen su infancia Schulz lo hace para elevar la realidad, otorgarle un grado mayor y alejarlo de la realidad para llevarlo a un área más poética. Mientras tanto, Kantor se direcciona hacia el lado opuesto al nivelar el mito enaltecido a una realidad brusca. Schulz exalta y poetiza la vida, Kantor la ve de frente y resalta lo concreto en esta, en lo irónica que puede ser, en lo dura y graciosa, todo mediante los personajes que pone en escena y también lo hace al regular todos los status al valorar tanto al objeto pobre como al actor como significantes relevantes para su montaje.

## Conclusiones:

- Kantor se aleja de los conceptos de ritualidad de Witkacy pero permanece la intención de una lógica interna ligada a conceptos de lo performativo. En consecuencia, es posible afirmar que Witkiewicz se encontraba apuntando hacia ideas performáticas mucho antes del desarrollo concreto de esta corriente. La relación de Kantor con la búsqueda por una lógica interna lo estuvo acercando desde mucho antes al teatro performativo o posdramático al cuál ha sido catalogado.
- El teatro kantoriano no escapa de la mimesis en tanto que esta esté entendida como la traducción de la realidad por medio de un lenguaje particular y subjetivo del artista creador. En tanto que evocó acciones concretas relacionadas con su infancia, el director propuso un ángulo nuevo de la percepción de la realidad.
- Kantor se ubica en el centro de la creación siendo protagonista y base de esta. Su presencia en escena es el ejemplo más claro de repetición en sus obras y por la cual se convierte en pieza indispensable para el desarrollo y reproducción de sus obras. Por lo tanto, el artista muere con su obra, no existe forma de volver a representar sus obras.
- Conclusión personal: El estudio del lenguaje e influencias de Tadeusz Kantor resulta ser un ejercicio de reflexión en tanto que evidencia la importancia y necesidad de la búsqueda y elaboración de nuevos lenguajes teatrales que fomenten el crecimiento del campo artístico; que en la actualidad corresponde fundamentalmente del aporte de artistas jóvenes.

## Bibliografía:

- Aristóteles (2020) *Poética* [Trad. M. Izquierdo]. Madrid: Verbum.
- Bablet, D. (Febrero de 1986). *Tadeusz Kantor: ¡Que revienten los artistas!* Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Bablet, D. (Dirección). (2006). *The Theater of Tadeusz Kantor* [Película].
- Barlow, J. (2013). *Witkiewicz's Theory of Pure Form and the Music Morton Feldman*. The Polish Journal of Aesthetics, 109-115/120.
- Bravo, F., Ferrer, J., Morte, A., Parlagreco, S., Sagarra, J & Tejada, I. (Comps). (2010) *Releer a Tadeusz Kantor 1990-2010*. Barcelona: Casa de l'Est.
- Burguera, M. (Julio – Agosto de 1999). *Valle-Inclán y el 98: del modernismo al esperpento*. En H. Hediger (Presidencia). XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Congreso llevado a cabo en Soria, España.
- Cardullo, B. &. (2001). *Theater of the Avant-Garde 1890-1950*. Cardullo, B & Knopf, R. (págs. 291-382). Yale University.
- CNRS Audiovisual (Productor), & Bablet, D. (Director). (2006). *The Theater of Tadeusz Kantor*. [Película]. Francia: Centre National Recherches Scientifiques.
- Cornago, Ó. (2006). *Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea. Iberoamericana*, 71- 90.
- Fauchereau, S., Kossowska, I & Kossowski, L, Poliwka, M., Sanz, S., Schulz, B. (2007) *Bruno Schulz. El país tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Féral, J. (Agosto 2016 - Julio 2017) Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*. 6-7 (10-11), 26-49.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- García, R. (2016). *La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje* (Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. Madrid.
- Gerould, D. (1980). Tadeusz Kantor (1915- ): A Visual Artist Works Magic on the Polish Stage. *Performing Arts Journal, Inc*, 4 (3), 27-38.
- Harriague, F. R. (2003). *Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina*. INTI, (57/58), 3-33.
- Hopkins, C. (mayo de 2017). *El Albergue de la memoria*. Picadero 31.
- Kantor, T. (2004). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- Kantor, T. (2010) *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Barcelona: Alba.

- Knopf, B. C. (2001). *Theater of the Avant-Garde 1890-1950*. United States of America: Yale.
- Kobialka, M. (1992, 1 de setiembre). A Visual History of Tadeusz Kantor's Theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. pp. 132-134 .
- Lehmann, H.-T (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC
- Matyjaszczyk, A. (2000). *Stanislaw Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura en la vanguardia del teatro europeo de entreguerras*. Cuadernos de Filología Italiana, 487-513.
- Nawrot, J. (2019). El Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor como espejo del siglo xx. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* 24. 190-194.
- Nawrot, J. (2018). Dramaturgia Espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor. *Revista Signa* 27, 835-856.
- Poliwka, M. (2007). *El país tenebroso de Bruno Schulz*. En C. d. Artes, *Bruno Schulz. El país tenebroso*. (págs. 9-15). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Real Academia Española (RAE). (2014). Mito. En Diccionario esencial de la lengua española (DRAE). 23ª ed. Madrid: Espasa Calpe, & RAE.
- Schulz, B. (2005). *Bruno Schulz. La república de los sueños*. MADrid, España: Maldoror.
- Schulz, B. (2008). *Madurar hacia la infancia*. Madrid: Siruela.
- Larios, D. (2015). *De la poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio De Chirico en Tadeusz Kantor* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Barcelona)
- Söchting, J. (2014). *Metafísica*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Sosnowska, D. (2016). Impossible is Real. Tadeusz Kantor at the seashore. *Performance Research*, 21 (2), 70-78.
- Susmansky, S. (2018). *El Lenguaje Escénico de Tadeusz Kantor*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Susmansky, S. (2014). *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Barcelona)
- Vidal, J. (1983). Conversaciones con Tadeusz Kantor. *Los cuadernos del Norte*, 19, pp. 86-90.