

La clase muerta

Isabel Tejada

Pienso que la fuerza de atracción de la realidad de este espectáculo será tanto mayor y verificable cuanto, en la civilización europea de las sociedades de consumo, parece acercarse el momento de una toma de conciencia de la noción de muerte en el sentido que le daban el Romanticismo y el Barroco, y con la intensidad que adquiere en las civilizaciones del Cercano y Lejano Oriente, en el arte americano y latinoamericano.

Krzysztof Miklaszewski

Una clase muerta de Tadeusz Kantor (1976)

El origen de la obra maestra del director teatral polaco Tadeusz Kantor *La clase muerta* fue la emoción. Emoción es lo que desprenden aún, para aquellos que no tuvimos la oportunidad de verla en directo, los sucedáneos que representan las grabaciones en cine y vídeo¹ o las fotografías² tomadas en distintos escenarios del mundo. Sin embargo, estas simples grabaciones

¹ En esta ocasión se han utilizado tanto como documentación para la investigación como material de la exposición, dos grabaciones efectuadas bajo puntos de vista muy distintos. Por un lado, en la exposición se proyecta la película que el realizador polaco Andrzej Wajda ejecutó en 1976 bajo la producción de Półtel (Televisión Polaca) y con el consentimiento de Kantor; la obra de Wajda puede considerarse por momentos como una traducción fílmica bastante libre de *La clase muerta*, ya que prescinde de la escena de los sótanos de la Galería Krzysztofory y hace que los ancianos muertos corran por el campo en un improvisado y soleado recreo o que vaguen por las subterráneas estancias de un edificio sombrío. Según nos han comentado algunos actores de *Cricot 2* que hoy por hoy gestionan la *Cricoteba* —el centro que salvaguarda la mayor parte de las escenografías y de la documentación de Kantor en el mundo y que se encarga fundamentalmente del estudio de su obra—, esta interpretación de Wajda disgustó profundamente a Kantor, despertando las iras de un carácter ya de por sí difícil. La otra grabación corresponde a la visita al Teatro María Guerrero de Madrid el día 30 de marzo de 1983 de la misma obra; un vídeo de A. Gallego y F. Echegaray que conserva en sus archivos el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, al que reiteramos desde aquí nuestro agradecimiento.

² La *Cricoteba* conserva en sus fondos magníficas instantáneas del fotógrafo italiano Maurizio Buscarino; aunque imágenes que documentaron la obra no faltaron en el objetivo de Romano Martinis, Jacque Bablet o de aquellos fotógrafos locales pertenecientes a las ciudades que visitó *Cricot 2*. En nuestro caso, nos hemos servido de las fotografías que guarda en su archivo el Centro de Documentación Teatral y las realizadas por el fotógrafo Ángel Fernández Saura cuando *La clase muerta* visitó la ciudad de Murcia en el año 1983.

—parafraseando a Roland Barthes y permitiéndonos trasladar sus reflexiones sobre la fotografía al campo de la imagen en movimiento— son, mucho más que otra cosa, huellas que expresan la muerte. El propio Kantor, director de escena y personaje siempre presente en sus representaciones desde su rincón/limbo de la escena, murió en 1990. Sus brazos dirigiendo el acompasado movimiento de los actores bajo los sonos de un viejo vals vienés, su mano en el mentón reflexionando sobre lo que ocurre, son los brazos, la mano y el mentón de un muerto. Un golpe en el estómago parece colgar las vísceras de un gancho de carnicero. Este es el resultado de un pensamiento intenso que profundiza en la pavorosa idea de la muerte. La emoción fue la que provocó que Kantor escribiera y dirigiera *La clase muerta*, así como el *Pequeño manifiesto* y el *Teatro de la muerte*; la emoción, el vehículo eficaz que hábilmente sabía racionar en pequeñas pero intensas dosis a un público que siempre salía conmocionado. Contaba el propio Kantor que en el año 1971 vivía en un pueblecito de la costa “que tenía pequeñas casitas y un colegio con el aspecto más pobre de todos los colegios posibles —estaba abandonado y vacío y sólo contaba con una clase—. Podía mirar a través de los cristales sucios de las dos ventanas, ventanas miserables. Pegué la cara a la ventana y miré dentro de mi propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo. Su pupitre estaba rayado con marcas de cuchillos y mojaba sus dedos llenos de tinta para pasar la página de la cuartilla. El tanto frotar había hecho que los granos del suelo de madera fueran visibles. La clase tenía paredes blanqueadas y en la parte de abajo se desprendía la cal. Había una cruz negra en la pared. Hoy sé que hice un descubrimiento importante junto a esa ventana: me di cuenta de la existencia de la memoria”.³

Esta visión fue para él como la madalena del protagonista de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust; le condujo involuntariamente a su infancia en la aldea de Wielopole y a la escuela donde vivió el aprendizaje. Era el efecto de una memoria involuntaria que, al surgir sin previo aviso, se mostró de forma muy aguda; una memoria recuperada espontáneamente que Kantor recreaba provocando respuestas condicionadas al espectador. Se producía una superación del tiempo y del espacio gracias a la acción de invertir cualquier tipo de barrera, al co-

³ En el documental “Kantor”, *Tadeusz Kantor w kolekcji filmowej*, de Andrzej Sapija. Producido en 1985 por la Televisión Polaca.

locar todos los tiempos y los espacios posibles en el ámbito del arte. La memoria ofrece simultáneamente sus dos caras: es usada como un mecanismo liberador, pero también funciona como una trampa que nos hace brutalmente conscientes de un pasado irrecuperable, un pasado emparejado a una idea de futuro que, democráticamente y por una vez, tiene para todos el mismo rostro –como pregonaban las medievales *Danzas de la muerte*–.

El recuerdo del principio que ya no es, que ya murió, le condujo directamente a la idea de la muerte y de esta manera recreó una escuela de ancianos muertos que se encontraban con los también fantasmas-niños –representados por maniqués– de su infancia. La infancia quedaba construida como alteridad. Los personajes –trágicos y grotescos a un tiempo– aparecen dislocados entre el actor y el maniquí, pero ambos están igualmente vivos, igualmente muertos. Los que eran entonces ya no existen. Pese a ello, a lo largo de *La clase muerta* desarrollan historias –si es que de esta manera podemos denominar a las discontinuas y potentes imágenes que conforman sus diferentes actos– en las que recordar cómo se aprendía. Aunque inútilmente, ya que, como brillantemente planteara Walter Benjamin, no se puede aprender dos veces una misma cosa;⁴ y este es uno de los dramas de crecer y hacerse adulto: perder las emociones que se sienten cuando se comprende lo que es un sustantivo o cuando se asume que el resultado de sumar uno más uno es dos. Porque dicen los viejos que los recuerdos más densos, los que al final de la vida se presentan con mayor claridad, son los que se refieren a la infancia. Por ello, en ese retrotraerse al principio, los viejos de Kantor, los muertos, no pueden deshacerse de lo que han sido; así amontonan todo su pasado y lo adhieren a las carnes cerúleas de los niños –el que ha sido soldado, la que ha sido prostituta, la que parió y fue madre, llevan a sus espaldas un pequeño cuerpo escolar vestido de luctuoso uniforme negro–.

Cada viejo lleva a su niño como un pedúnculo en forma de una mochila a la espalda, arcado sobre la rueda de su vieja bicicleta, colgado del cuello. Cada viejo conserva también un objeto que puede entenderse casi como el atributo que resume la historia de su vida. Los objetos son de vital importancia en el teatro de Tadeusz Kantor de una manera bien distinta a cómo aparecen en ciertas vanguardias históricas. Cosas que no sólo atraviesan su obra teatral, sino

⁴ BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

también su obra plástica e, incluso, su trabajo dentro del ámbito de la *performance* y el *happening*. El objeto de Kantor no es un *objet trouvé* con el que confeccionar una escultura de apariencia inútil, negando así la función del objeto primigenio. No es una escultura que, construida y por analogía, despierta en nuestro subconsciente la imagen de lo vetado. El objeto en Kantor rezuma memoria, conserva las huellas de su propietario, las marcas de su energía; es el objeto de la tienda de un chamarilero, el que ya casi no sirve para nada y se amontona en la basura, el mismo que despiertan las acciones del artista francés Christian Boltanski. Es el objeto que se convierte, en ocasiones, en un pedúnculo más del personaje creando en esta hibridación un monstruo de carne muerta y materia inorgánica.

En más de una ocasión se ha hablado de la influencia que la Bauhaus o el dadaísmo tuvieron en la obra de Kantor, una influencia que el propio Kantor subrayó en ocasiones tanto en sus textos como en las entrevistas que le hicieron. Muy lejos de la disidente banalidad del genial Duchamp a principios de siglo XX, Kantor ha vivido la Cracovia de la Segunda Guerra Mundial; ha nacido en Wielopole en 1915, una población medio judía, medio católica; ha visto desalojar las casas de los judíos y cómo el salón quedaba con los platos puestos de una última comida esperando yermos inútilmente un día tras otro hasta cubrirse de polvo, o la cama hecha para la vuelta de alguien que jamás volverá. Pese a no haber sufrido la persecución nazi, ha sido espectador de cómo se vaciaba el barrio judío, ha visto las deportaciones hacia el vecino campo de exterminio en Auschwitz –su padre, judío converso, murió allí–, ha utilizado durante la guerra como espacio de ensayos una antigua sinagoga abandonada.⁵ Aún hoy, si se visita el viejo barrio judío de Cracovia, se pueden recorrer calles y calles fantasmas donde tras los cristales negros de polvo y suciedad aguardan las habitaciones que, por normativa gubernamental, sólo los escasos descendientes de aquellos judíos podrían volver a ocupar. Y este es el sentido trágico de los objetos reciclados por Kantor para sus obras: el ser unos receptáculos de la memoria que tienen el mismo valor que un personaje, e incluso que los espectadores. Algo que debe ser subrayado una y mil veces, ya que el dramaturgo polaco está lejos de las

⁵ Vid. DORFLES, Gillo, "Kantor" en *La mia opera, il mio viaggio. Comento intimo*, Milano, Federico Motta Editore, 1991, p. 7. Hace hincapié Dorfles en que la obra de Kantor es el resultado de haber vivido los trágicos años de la Segunda Guerra Mundial en la Polonia de la ocupación nazi.

intenciones metalingüísticas de Marcel Duchamp,⁶ sus objetos no se convierten en otra cosa, sino que redundan en sus huellas, profundizan en una utilidad que va mucho más allá de lo funcional para convertirse en el atributo de un muerto, en un resto del pasado que arranca los recuerdos, en la citada madalena de Proust.

Esto es *La clase muerta*: emoción y memoria. Pero, ¿por qué hemos elegido precisamente esta pieza para recrear en una exposición la inagotable obra de Tadeusz Kantor?⁷ La creatividad global de Kantor, que se sirvió contemporáneamente del teatro, la pintura, el dibujo, la instalación, la fotografía, el *happening*, etc., podría haber quedado velada si nos hubiéramos centrado exclusivamente en su obra pictórica o si lo entendiéramos sólo como director teatral. Si lanzamos una mirada a su producción creativa podremos observar cómo desde el principio se movió contemporáneamente en varios campos; cómo, de hecho, sus obras se complementan en muchas ocasiones, ayudan a explicarse unas a otras, cuando no se sirven de un lenguaje diferente a través del cual solventar cuestiones que, en un solo ámbito, quedarían huérfanas. Por ello elegir una única pieza que engloba una serie completa de obras para circunvalarla y analizarla en los diferentes lenguajes de los que se sirvió Kantor contemporáneamente, nos pareció idóneo para entender a este creador polaco en toda su complejidad programática como artista multidisciplinar.

“Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas, que desde años atrás eran el punto neurálgico del arte sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran testimonio –forzosamente contradictorio– de su vitalidad. Al ser pin-

⁶ Dorfles subraya la lejanía conceptual y fundamentalmente existencial que tienen los objetos utilizados por los dadaístas, e incluso los parangones formales que en ocasiones se han hecho de la obra de Kantor con el *Arte Povera*. Dorfles cita el siguiente texto de Kantor que relaciona de manera existencial el objeto al filo hilo que durante la guerra separaba el que estaba vivo del que moría. “¿Reconocer como objeto artístico el objeto encontrado? Quién se acordaba después de la guerra de este término originado en la época de la Primera Guerra Mundial y del Cabaret Voltaire... Pero, en cuanto a mi trabajo, no era una cosa tan simple y racional concebida con un halo de esteticismo como había ocurrido entonces en Zurich en aquel cabaret... La guerra era otra cosa. Nosotros jugábamos con la muerte, no en un café, sino en transición de cada día a cada noche”, *Ibidem*, p. 9.

⁷ La primera vez que se pudo ver en nuestro país una exposición antológica sobre la obra plástica del artista polaco fue en la muestra *La escena de la memoria* (1960-1990), organizada por la *Fundación Telefónica* en 1997 en colaboración con la *Fundación Caixa de Cataluña*, exposición que visitó las ciudades de Madrid y Barcelona –esta muestra se basó en el Kantor plástico–. El *Instituto Cervantes* organizó en Polonia (Museo Nacional de Cracovia) al año siguiente una muestra bajo el título *Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*, cuyo discurso expositivo era fundamentalmente iconográfico.

tor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad. Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar... Lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar.. Lo colocaba... en un espacio totalmente desconocido”.⁸ Estas palabras subrayan su militancia en una plástica que había vivido una sorprendente revolución en las vanguardias de principios del siglo XX,⁹ actitud de la que Kantor deseaba contagiar al teatro.

Rechazaba profundamente el servilismo que el teatro convencional del momento practicaba respecto a la literatura; consideraba que sólo a través de una autonomía teatral ajena a la ilustración del texto y a la reproducción de lo cotidiano podría apropiarse de la “realidad total”. Y esta autonomía únicamente era posible, según el dramaturgo, “a través de relaciones estrechas con la totalidad del arte”¹⁰. *La clase muerta*, puesta en escena por vez primera en el sótano de la Galería Krzysztofory en 1975 por *Cricot 2*, es una de las piezas más conocidas de su autor; por una parte, por la cantidad de representaciones que se llevaron a cabo por todo el mundo y por el *shock* que provocó en Europa.¹¹ Y, por otra, al suponer una ruptura trascendental respecto a los anteriores períodos de Kantor,¹² inaugurando su clímax teatral (“Decidí

⁸ KANTOR, Tadeusz, “El teatro imposible”, en *El teatro de la muerte* (Denis Boblet dir.), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984, p. 233.

⁹ Esta confianza en las posibilidades creativas y de disidencia de la creación plástica se debía a un conocimiento profundo de movimientos de las Vanguardias Históricas como el constructivismo ruso y la Bauhaus –de los que se sirvió ya en sus montajes durante la ocupación alemana como *Balladyna* de J. Slowacki–, el dadaísmo y el surrealismo, además de una formación pictórica que se inició cuando acabó sus estudios de bachillerato en el instituto de Toruń y continuó en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia en la década de los años 30. Resulta sintomático que, siguiendo también la tendencia inaugurada por las Vanguardias, Kantor nunca escribiera textos, sino manifiestos.

¹⁰ *Ibidem*, p. 229.

¹¹ Peter Brook lo ilustraba de esta manera: “*La clase muerta* supuso un *shock* enorme. Reunió el sufrimiento de Europa. Digo a menudo que el teatro es lo visto concentrado. *La clase muerta* era exactamente eso: la experiencia de los pueblos concretada en una sola imagen. Un espectáculo iras el cual el teatro no volvió a ser el mismo”.

¹² *Teatro Clandestino, Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro-Happening, Teatro Imposible y Teatro de la muerte* –período este último al que pertenece *La clase muerta*– son las etapas creativas de Kantor. “Cada vez que escribo un nuevo espectáculo existe un cambio, no en la actitud, porque la actitud sigue siendo la misma durante toda la vida, sino tan sólo en los medios formales; es necesaria una nueva respuesta a la realidad del mundo exterior, a la situación actual”. Vid. UBERSFELD, Anne, “Kantor-presente. Entretien avec Tadeusz Kantor” en *Théâtre Public*, nº 39, Gennevilliers, mayo-junio de 1981, p. 59 (Cit. en BABLET, Denis, “Tadeusz Kantor y el teatro Cricot 2” en *Tadeusz Kantor, ¿Que revienten los artistas!*, en *Cuadernos*

abandonar las autopistas de la Vanguardia, para tomar los pequeños senderos del cementerio"). De aquí en adelante, las obras del dramaturgo polaco no irán más de la mano de una de sus influencias fundamentales, Witkiewicz. Si bien *La clase muerta* está basada en su obra *Tumor cerebral*, sólo retazos del texto original pueden encontrarse en la obra dramatizada por *Cricot 2*.¹³ En esta obra aparecen sabiamente enlazadas todas sus influencias anteriores, utilizadas por un teatro autónomo que desea franquear el umbral de la convención y convertirse en un "terreno privilegiado de las manifestaciones del arte" –en realidad, la complejidad de *El Teatro de la Muerte* es el resultado de todas las etapas anteriores de Kantor–. Un teatro que se nutre de las múltiples contaminaciones y recursos que recibe de otras disciplinas no escénicas y que, en este momento concreto, funciona como paradigma de su fructífera dispersión creadora y de las relaciones simbióticas entre su obra teatral y su obra plástica.

Es preciso recordar que en el ámbito de las artes plásticas se había vivido a finales de los años 60 una agria polémica entre aquellos que defendían una modernidad basada en las "esencias irreducibles" de las diferentes disciplinas consideradas por extensión puras, frente a algunos artistas –entre ellos los minimalistas, pero también los creadores que rompían con las agotadas reglas de la modernidad– que hacían intentos por integrar las diferentes artes. Uno de los *popes* de la modernidad, el crítico norteamericano Michael Fried, consideraba que la identificación del espacio del arte con el espacio del espectador que aportaba fundamentalmente el Minimalismo –tendencia que atacó hasta la extenuación– caía en el teatro, lo que hacía peligrar la supervivencia del arte mismo.¹⁴ Defendía la autonomía de la obra como

El Público (nº 11), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986, pp. 22-26). Es preciso subrayar que los textos, e incluso algunas decisiones en la obra teatral de Kantor, están plagados de contradicciones; contradicciones que reconocía como motores de su creación.

¹³ Tres fueron las influencias fundamentales de Kantor: Gombrowicz, Witkiewicz y Bruno Schulz. Vid. BABLET, Denis, "Tadeusz Kantor y el teatro *Cricot 2*", op. cit., p. 8. Witkiewicz, además de haber sido el autor de gran parte de los textos que originaban las obras de Kantor –*El pulpo*, (1955), *En la casa de campo* (1961), *El loco y la monja* (1963), *La gallina acuática* (1968), *Las monjas y las graciosas* (1973)– supuso una gran influencia en él con relación a sus teorías sobre la decadencia del teatro, la denuncia del naturalismo, el papel del actor o las reacciones que el teatro debe provocar sobre los espectadores. Su inspiración libre de la obra de Witkiewicz y su convicción de que de esta manera se estaba mucho más cerca del texto original se resumiría en la frase "Nosotros no interpretamos a Witkiewicz, interpretamos con Witkiewicz". *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ "El éxito, incluso la supervivencia de las artes, depende cada vez más de su habilidad para derrotar al teatro... Los conceptos de cualidad y valor –hasta el punto de que son vitales para el arte o constituyen el de arte–, son significantes, o to-



A.F.S.

manifestación fenoménica ajena del espacio real, preservaba su atemporalidad y reivindicaba tanto para la pintura como para la escultura la percepción instantánea del total de la misma debido a la existencia de unas esenciales "relaciones internas". La también norteamericana Rosalind Krauss se puso años después del lado de sus contemporáneos artistas reivindicando, en el caso de la escultura, el servirse del teatro "y en particular de su relación con el contexto del espectador como un instrumento para destruir, indagar y reconstruir".¹⁵ Estas mutuas contaminaciones, que en realidad habían empezado a mostrar su rostro a finales de la década de los años 50 tanto en Europa como en Estados Unidos, fueron el magma creativo de Kantor, desde el otro lado, desde el ámbito del teatro. Lo que la modernidad consideraba las bases del fin del arte y la corrupción de sus normativas eran, para autores como Kantor, o como Sol LeWitt, Yves Klein, Marcel Broodthaers o Dan Flavin –por citar algunos–, el ini-

talmente significantes, sólo dentro de las artes individuales. Lo que subyace entre las artes es teatro", en FRIED, Michael, *Art and objecthood*, en *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, pp. 76-79. Original en *Artforum* (junio, 1967).

¹⁵ KRAUSS, Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 242.

cio de una nueva etapa en la creación. Artes corruptas, en el sentido de contaminadas, indisciplinadas e híbridas, como camino –como había explicado el propio Kantor–, para conseguir un arte independiente de las tiranías de una convención incapaz de producir emociones por ser ya sabido. Si la rebelión para los plásticos pasaba por concebir el espacio como lugar contingente, como algo abierto al espectador, y como una obra que puede extenderse espacialmente y transformarse en cada percepción, para Kantor iniciar el camino del cambio resultaba mucho más duro, ya que, desde los años 20, no se habían dado en el teatro disidencias que supusieran transformaciones estructurales en su concepción. Si los artistas del *Land Art* salían a actuar en el paisaje, si los *performers* y músicos del *Fluxus* realizaban sus acciones en cualquier sitio público, Kantor abandonaba los espacios escénicos convencionales y al uso prefiriendo cualquier ámbito cargado de connotaciones cotidianas. Los sótanos de la Galería Krzysztofory se conformaban por una baja bóveda corrida de ladrillo que no permitía la separación entre escenario y patio de butacas, pero igualmente actuó en una lavandería, en un glaciar, en un hospicio, en una estación –aunque también en teatros convencionales–.

Si algunas de las tendencias más radicales de la vanguardia occidental de finales de los años 60 y principios de los 70 fueron llevadas al campo del teatro de la mano del artista polaco, ¿cómo era la relación que éste mantenía entre sus diferentes facetas creativas? Lo que en principio salta a la vista es que estaban atravesadas por la misma atmósfera y que compartían idéntica iconografía. Se puede seguir, por ejemplo, una lectura paralela y contaminada de cómo surgían en la cabeza de Kantor los personajes, objetos y escenas de la obra en sus trabajos plásticos. Incluso creó la instalación *La clase de escuela. Obra cerrada* (1983), que merece considerarse el mejor exponente visual de la obra. Se realiza cuando Kantor es invitado a participar a principios de la década de los años 80 en una muestra panorámica sobre arte contemporáneo en Polonia en el Centre Georges Pompidou de París (*Présence Polonaise*, 1982). Esta obra, que puede ser considerada más que una instalación, una arquitectura en la línea de las construidas por Richard Hamilton (*Fun House*) o Ben Vautier (*Le magasin de Ben*) a finales de los años 50 y principios de la década de los 60, e incluso cercana a los espacios cotidianos abandonados recreados por Ilya Kabakov (pensemos en la instalación arquitectónica *El hombre que echó a volar al espacio* de 1981), genera un espacio interior al que el es-

pectador únicamente puede acceder visualmente –Kantor permite al espectador observar al niño sentado en su pupitre por una de las ventanas abiertas del cubo (ventana que metafórica el umbral entre la vida y la muerte), tal y como a él le había ocurrido en 1971 en aquella experiencia de memoria involuntaria que provocó la escritura de *EL Teatro de la Muerte*–. El niño muerto sentado en su pupitre junto la cruz que corona su tumba y mirando hierático el pizarrrón, recrea un espacio-otro, un *tableau vivant* paradójicamente muerto en el que el espacio de la muerte, separado del ámbito de la vida que representa el visitante, se construye de manera similar a cómo Kantor aísla al público de la escena en los sótanos de Krzysztofory. Barreras que tradicionalmente, tanto en las artes escénicas como en las plásticas, subrayan la separación entre el espacio del arte y el espacio de la vida, pero que aquí se niegan y se reutilizan para metafórico la existencia de dos espacios, el espacio de la vida y el espacio de la muerte. Sus enclenques parapetos físicos desaparecen por obra y gracia de la emoción empática.

Kantor se sirve en sus representaciones en la Galería Krzysztofory de los cordones atados a bolos de madera que nos avisan de la separación permitida de un cuadro o una escultura en un museo.¹⁶ Cuando viaja y debe trabajar en espacios teatrales convencionales, como así pone en evidencia su citada visita al María Guerrero, mantiene las cuerdas limitando a sólo una pequeña parte del proscenio el ámbito por el que se sitúa la acción –una restricción espacial que proviene sin duda de su etapa del *Teatro Cero*–. Incluso en su instalación francesa crea una escena que no puede ser pisada. Se dejaba contaminar de recursos procedentes de otras disciplinas –incluso se sirvió del uso connotado del cordón– y recreaba constantemente cuadros, se refería constantemente a la pintura.

Por otro lado, lo que en principio pueden considerarse bocetos escénicos son dibujos en sí, papeles que Kantor firma como obra acabada y que son pintados en ocasiones con posteriori-

¹⁶ Justo en las obras que preceden a *La clase muerta*, Kantor no crea esta separación artificial con el público; un aislamiento que, en realidad, recuerda a la estructura del teatro tradicional a partir de dos espacios independientes: patio de butacas y escenario. Sin embargo, a partir de 1975 coloca los bolos con las cuerdas porque considera que, desde las vanguardias, la anulación de esta barrera se había hecho mecánicamente, lo que no resultaba eficaz para que ese espacio fuera real. Por ello pretendió anular la división por medios más ligeros e inmateriales: a través de la emoción, del choque psicológico. Vid. QUADRI, Franco, "Con Tadeusz Kantor", en *Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!*, en *Cuadernos EL Público* (nº 11), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1986, p. 32.

ridad a 1975. Los cuadros que conforman la serie de *La clase muerta*, y de los que esta exposición muestra tres magníficos exponentes, fueron realizados en su mayor parte en 1983. Son óleos habitados por niños –en realidad, y para el público español, resulta más cercana la idea del pelele que la del maniquí– que parecen privados de voluntad y cuyos miembros caen sin fuerza, como carentes de masa muscular, deslizándose por una alta mesa o por un pupitre que se transparenta tras el cuerpo, un pupitre que aporta mayor fisicidad que la carne –caso de los dos óleos que custodia el Muzeum Sztuki de Łódź–; son niños que surgen ingrátidos de la terrible oscuridad de una ventana que parece metaforizar la muerte y que se mueven hacia otra oscuridad igualmente negra –en el cuadro que pertenece a la *Galeria 86*. Una ventana que aparece como recurso insistente tanto en la obra pictórica, en los dibujos, en la citada instalación del Pompidou y en la obra de teatro (es el atributo mismo de uno de los personajes femeninos de *La clase muerta* que siempre observa lo que le rodea a través de un marco de casa ausente). Objetos que insistentemente aparecen en imágenes que podrían sufrir mil y una interpretaciones, pero que es preciso no cerrar, ya que fueron paridas por la mente de un creador que establece que “el arte debe ser enigmático, hermético hasta lo inaccesible”.¹⁷

Hay otro mecanismo que integra la obra escénica y la obra plástica de Kantor: la presencia del autor. En algunos dibujos, pero sobre todo en los cuadros, se hace un uso constante del autorretrato en una interpelación obsesiva sobre la propia identidad y sobre la idea de habitar un tiempo y un espacio. El cuestionamiento irónico, planteado como un guiño cómico sobre el espacio y el tiempo que se habita –las emociones que produce la obra de Kantor pueden conducir a llorar y reír a un tiempo–, se da en la presencia continua de Kantor –incluso en aquellas obras de teatro basadas en textos de Witzkiewicz– como el director del circo que introduce las actuaciones sobre la arena; como el director de orquesta que da paso a los *pianos* y a los *fortes* en el concierto: dirigiendo aquello que ocurre desde un lugar ambiguo –limbo lo hemos llamado antes–, un territorio de nadie –o al menos tan sólo de Kantor– entre lo teatral y lo real, entre la vida y la muerte. Kantor mismo es uno de los elementos que actúan como puen-

¹⁷ ALEXANDER, C., “Kantor: L’art doit être enigmatique”, en *Les Cahiers de l’Est*, Paris, Editions Albatros, n° 12-13, 1978, p. 83.

te de la emoción, como presencia corpórea para derribar las invisibles barreras que separan los dos espacios. Rompiendo el ilusionismo de la escena.

Si los dos espacios son los ámbitos de la vida y de la muerte, Kantor más que ser Caronte –como de manera ilustrativa lo invistió Jan Kott¹⁸– desempeña el papel de un demiurgo durante su permanencia y su transición libre por los dos espacios como lo hicieran Joseph Beuys o James Lee Byars. Las fotografías que recogen la presencia de Kantor en escena durante el tiempo que dura el acontecimiento teatral, incluso en las imágenes recogidas por la película de Wajda, muestran un creador pensativo, reflexivo, pero, sobre todo, muestran a Kantor bajo un aura heroica. Kantor es actor y él mismo a un tiempo, es el muerto y el vivo más creíble y real de *La clase muerta*. Sin embargo, en su obra pictórica, donde la apelación a lo autobiográfico y al autorretrato es constante volviéndose muy fuerte al final de su vida, donde no existe el recurso de la presentación y resulta más obvio que aquello es *representado*, su imagen aparece en ciertas ocasiones bañada por un velo de nostalgia y de tristeza, casi como si pasara de ser el director del teatro a ser el payaso a quien le ocurren las calamidades más crueles del mundo. Como un payaso consciente y visionario en una pesadilla con toques cómicos aparece en su *Autorretrato* de 1988; sobre fondo negro, el autor se muestra desnudo con las carnes descolgadas, los ojos caídos y con un cigarrillo en la mano. Como a la espera.

En otros óleos cuestiona los conceptos espacio-temporales de la convención y de la propia vida, bien sea a través de una pintura adherida a una escultura y en la que el personaje tiene la mitad de su cuerpo representado pictóricamente y la otra con la materialidad física de un maniquí –*Cojo un cuadro en el que aparezo pintado mientras cojo un cuadro* (1988); *Ya está bien de estar sentado. Salgo* (1988); *Limpio un cuadro en el que aparezo pintado mientras limpio un cuadro* (1988)–. Hay finalmente una obra también firmada en 1988 en la que representa el momento de su propia muerte acostado en el lecho funerario, con las manos alzadas y encrespadas y rodeado de cirios titulado con ingenioso humor negro *De este cuadro no saldré más*. Su presencia en la escena de *La clase muerta* era también un anticiparse a su propia muerte y, por empatía, anticipaba la de todos los presentes. Ofrece un tiempo no lineal que

¹⁸ En <http://www.jornado.unam.mx/1998/mar98/980327/sem-kott.html>; texto tomado del libro *Kadish. Ensayos sobre Tadeusz Kantor*, de Jan Kott, Gdańsk, Ed. Siowa i obraz, 1991. Traducción: María Sten y Alfredo Michel.

suspende conceptos como pasado, presente o futuro. Una tensión temporal que desarrolló tanto en lo plástico como en lo teatral; porque la memoria –y esto también nos lo hizo saber paralelamente Federico Fellini– no tiene un discurso continuo, sino que está llena de saltos, de discontinuidades, de túneles que provocan que unos recuerdos estén pegajosos e inexplicablemente unidos a otros.

No es, por tanto, su presencia la simple firma de su obra o un guiño de complicidad lanzado hacia el público –como puede serlo en el caso del realizador Alfred Hitchcock–, sino una actitud vital relacionada con la asunción –proveniente de las vanguardias, fundamentalmente del dadaísmo¹⁹ de que las barreras entre el arte y la vida son muy frágiles. Una obra de vocación performativa en la que el elemento Kantor no podía ser sustituible. Por ello, su desaparición significa el fin de su obra –sus obras no han vuelto a ser representadas–, una obra cuyos restos se han convertido en huella y en documento²⁰ de forma análoga a los fragmentos de grasa que Joseph Beuys utilizó en sus *performances* y que están custodiados por algunos museos como si se trataran del dedo incorrupto de Santa Teresa; son huellas por mucho que algunos comisarios de exposiciones se empeñen en convertirlos en obras de arte al incluirlos en sus proyectos. Kantor y sus actores se encuentran en el ámbito reservado a la muerte. Los actores recitan machacones las palabras recordando un aprendizaje que fue tanto un juego como un laberinto. Frases que no comportan información, sino que son el vehículo de transporte hacia la primera vocalización, hacia la reiteración mántrica de la escuela. El lugar de la

¹⁹ Kantor accede a Duchamp ya en la década de los años 60 dentro de la ola de neodadaísmo que influyó de manera importante tanto al arte norteamericano como al europeo de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Según él mismo plantea, durante los años 50 había elementos de su *Teatro Informal* que tenían mucho que ver con la actitud dada, sin embargo, habían llegado a esas conclusiones de manera independiente, ya que Duchamp vivía entonces en EE.UU. y en Europa había sido olvidado. Muchas de las manifestaciones del absurdo, de la utilización del balbuceo, de la repetición incesante de un mismo elemento hasta el hastío o de la provocación al público –como que un actor escupiera a las primeras filas de espectadores– tienen un precedente en el teatro dada, por ejemplo en *Parade* (Satie, Picasso, Cocteau y Massine) de 1917, *Le coeur à gaz* (Tzara) de 1921, o en *Relâche* (Picabia y Satie) de 1924. Cfr. GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Barcelona, Destino, Thames and Hudson, 1996.

²⁰ Vid. en este mismo catálogo las referencias que Lech Stangret en su texto “La irampa de Kantor” hace sobre el simposio en la Universidad Jagelónica de Cracovia en 1995 tras la muerte de Kantor, respecto a cómo podría ser estudiada a partir de entonces su obra. Vid. también KOTT, Jan, “Post mortem. Tadeusz Kantor 1915-1990”, en *Kadish. Ensayos sobre Tadeusz Kantor*, op. cit.; Kott considera que, tras la desaparición de Kantor, “su teatro es como un cuerpo sin alma” y opita porque no vuelven a repetirse más ninguna de sus obras.

muerte es el de la acción y el del movimiento –como nos desvela en un juego similar el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo–. Ese es su sentido. Los espectadores –los únicos que según el propio Kantor están vivos²¹ habitan el espacio de la vida en un paradójico *impass* de inmovilidad y de mutismo, y sólo sutilmente, por empatía y por asociación, pueden tener una actitud activa íntima, personal y no transferible a la persona que se sienta a tu lado.

Kantor eligió la idea de la muerte para que el teatro volviera a conmocionar. Y es que para el ser humano, la muerte o la misma idea de la muerte recrean algunas de las emociones más fuertes que nos pueden hacer conscientes de la propia vida. De hecho, la conciencia ante la vida llega al mismo tiempo, emparejada, con la conciencia de la muerte.²² Cada segundo vivimos con esa espada de Damocles, que resulta soportable gracias a que nuestra mente tiene estrategias de ocultación, gracias a que piensa la muerte con la intensidad que ésta precisa sólo en escasas ocasiones. Kantor derriba estas estrategias y obliga a pensar, a sentir intensamente hasta lo intolerable, recorre el alambique de la memoria. Ese es el túnel por el que te conduce para habitar en el otro espacio, a participar a través de la emoción.

²¹ En los programas de mano de *La clase muerta* en su giro por España en 1983, Kantor mandó imprimir la frase “En el teatro, los únicos seres vivos son los espectadores”.

²² “(Ese fue) uno de los puntos esenciales de mi autodefinición. Era la certeza, que progresivamente se iba apoderando de mí, de que la noción de vida no puede ser reivindicada en arte más que por la ausencia de vida... me interesa reivindicar ese instante inicial de conmoción, lo que tal vez es una ambición excesiva... Cuando se ve caer a un hombre en la calle víctima de una muerte súbita, entre él y el espectador se establece una separación, una pared que éste siente por primera vez; y es la primera vez que ve a ese hombre. Y tal es el caso del actor, ese ser que se nos parece hasta el último rasgo y que al mismo tiempo es infinitamente extraño, detrás de un muro infranqueable.” Cit. por MIKULASZEWSKI, Krzysztof, “Una clase muerta de Tadeusz Kantor o el nuevo tratamiento de los maniqués en el teatro *Crucot 2* de Cracovia”, en KANTOR, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, op. cit., pp. 262-272.