

El escenario como un lugar de transición Las representaciones de la muerte en el teatro de Tadeusz Kantor

Julia Nawrot
Universidad de Granada
jnawrot@ugr.es

Palabras clave:

Teatro de la Muerte. Tadeusz Kantor. Representación. Presencia/Ausencia. Objetos.

Resumen:

La poética del Teatro de la Muerte, la última etapa de la creación de Tadeusz Kantor y la compañía Cricot 2, gira en torno a la muerte, que se manifiesta en el escenario bajo formas muy variadas. En el presente artículo se han analizado las diferentes formas de representar la muerte en cada uno de los cinco espectáculos de ese periodo, y cómo a través de esas imágenes se escenificaba la memoria personal e histórica, ganando la inmortalidad.

The stage as a place of transition. The representations of death in the theater of Tadeusz Kantor

Key Words:

Theater of Death. Tadeusz Kantor. Representation. Presence/Absence. Objects.

Abstract:

The poetics of the Theater of Death, the latter stage of the creation by Tadeusz Kantor and the Cricot 2 company, revolves around death, which manifests itself on stage in very varied forms. In the present article the different ways of representing death in each one of the five performances of that period have been analyzed, and how through those images personal and historical memory were staged, gaining immortality.

Introducción

LA CONDICIÓN DE LA MUERTE
[...] constituye el punto de referencia más avanzado
ya no amenazado por ningún conformismo
sobre la CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE
[Kantor, 1987: 249-250]

El Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor es la última etapa de la producción teatral de Cricot 2 y se compone de cinco espectáculos: desde *La clase muerta* (1975), obra que le dio a conocer a nivel mundial, pasando por *Wielopole, Wielopole* (1980), *¡Que revienten los artistas!* (1985) y *Jamás volveré aquí* (1988), hasta *Hoy es mi cumpleaños*, estrenado por la compañía en los albores de 1991, poco después de la muerte del artista. Fue un largo periodo –las etapas anteriores duraron pocos años y se materializaron en un solo espectáculo cada uno– en el que Kantor desarrolló un pensamiento profundo sobre

[...] la necesidad de encontrar «el paso» de «aquel» mundo al nuestro, al «aquí». Desde la condición de la muerte a la condición de la vida. Éste fue el *quid* de mis largas reflexiones y duras decisiones. Reflexiones sobre el concepto del teatro. De mi teatro. [Kantor, 2010b: 185]

Esta última etapa kantoriana se caracteriza por una poética que gira en torno a la muerte. Como indica la denominación, la muerte está omnipresente y se manifiesta en cada una de las obras en múltiples formas, a través de los personajes y los objetos presentes en el espacio escénico.

La Muerte personificada

En el imaginario popular la Muerte aparece como un esqueleto, a menudo vestido con una túnica negra, y empuñando una guadaña con la que sega las vidas de todos los seres. Cuando pensamos en las posibles representaciones de la muerte en el teatro, nos imaginamos a la Muerte interpretada por alguno de los actores que participan en la puesta en escena.



Y así sucede también en los montajes de Tadeusz Kantor, en los que encontramos personajes que simbolizan y encarnan a esta temible figura, aunque no siempre de forma explícita.

La clase muerta, como vimos, es el primer espectáculo del Teatro de la Muerte y gira alrededor de la memoria de la infancia. Los actores llevan al escenario personajes ambiguos, que se desdoblan, alumnos que vuelven a su antigua escuela para revivir sus sueños o sus recuerdos [Kantor, 2005a: 32; Kantor, 2010a: 31-32; Nawrot, 2019: 186]. Junto a ellos encontramos a un personaje denominado ‘Mujer de la limpieza’, interpretado por un actor masculino (Stanisław Rychlicki), lo que provoca un extrañamiento entre los espectadores, a la vez que subraya su carácter grotesco. La ‘Mujer de la limpieza’ forma parte del personal de la escuela recreada en *La clase muerta*, y al mismo tiempo hace de testimonio de los acontecimientos históricos pasados: es la encargada de informar a todos los presentes sobre el estallido de la Primera Guerra Mundial: tras leer en un periódico viejo la noticia del asesinato del Archiduque de Austria en Sarajevo, pronuncia una frase muy corta: «Así que habrá guerra». Pero lo hace con una satisfacción impropia para la gravedad de la situación, lo que revela su lado siniestro y trascendental. La ‘Mujer de la limpieza’, como es propio de la encarnación de la muerte, se alegra por la copiosa cosecha que significará para ella un conflicto bélico.

La verdadera esencia de este personaje se materializa en el escenario de forma incluso más directa cuando, acompañada por unos sonidos estridentes, empuña su escoba como si fuera una guadaña y persigue a los demás personajes entre los bancos de la clase con el claro objetivo de arrancarles las vidas. Ellos intentan resguardarse de ella, escondiéndose bajo los pupitres o en los rincones, mas todos sus esfuerzos son inútiles. Ha llegado su hora.

En una escena sucesiva, los viejos en los que ya se han convertido los alumnos, bajo la atenta y severa mirada de la Muerte, van tirando a los maniqués que representan su juventud a una esquina del escenario,



acumulándolos en una montaña de cadáveres. Se va formando una fosa común que, por un lado, simboliza la imposibilidad de volver al pasado para recuperar la infancia perdida, y por el otro trae a la memoria la tragedia de los caídos en las guerras. Desde el lateral del escenario asiste a esa acción el mismo Tadeusz Kantor, siempre presente en las funciones del Teatro de la Muerte [Nawrot, 2015: 216].

La personificación de la Muerte aparece también en *Wielopole, Wielopole*, esta vez representada por el personaje llamado ‘Viuda del fotógrafo’ (Mira Rychlicka). Es una figura que causa terror en los familiares del ‘Tío José’, el párroco del pueblo, que yace moribundo en su lecho de muerte. La llegada de la ‘Viuda del fotógrafo’ señala la inminencia del final de la vida del sacerdote: la Muerte trata de irrumpir en la habitación donde los demás personajes se están despidiendo de su tío, e insiste en sacarle una fotografía *post mortem*, una costumbre común a inicios del siglo XX, cuando este tipo de imágenes se guardaba como un último recuerdo de la persona fallecida. Tras varios intentos fallidos, finalmente consigue acercarse al cuerpo postrado en la cama, lo coloca convenientemente delante de su anticuada cámara de fuelle y ‘dispara’, para captar su imagen. Se produce una situación paradójica, en que el agonizante muere, y en el mismo momento queda ‘inmortalizado’ a través de una fotografía que fija su imagen y permite conservar su memoria.

Pero el ‘Tío José’ no es el único al que la ‘Viuda del fotógrafo’ presta atención, ya que dirige su temible artilugio también hacia los ‘Reclutas’. Ellos son los principales protagonistas del espectáculo *Wielopole, Wielopole*. Desde el comienzo de la función los militares están presentes «en la parte derecha del escenario, completamente inmóviles, como si estuvieran inmortalizados en la vieja fotografía de 1914 que le sirvió a Kantor de inspiración» [Nawrot, 2019: 188] y solo empiezan a moverse cuando se ven apuntados con la cámara. Que los ‘Reclutas’ se muestren inquietos, impacienta a la ‘Viuda del fotógrafo’, que con gestos muy bruscos «corrige sus posiciones y alisa sus uniformes, obligándoles a



estar quietos para que la toma salga bien» [Nawrot, 2019:188-189]. Pero esta vez el resultado no será una imagen que pueda conservar la memoria de los soldados de la Primera Guerra Mundial, sino que los espectadores asisten a una escena de fusilamiento. Desde el objetivo de la cámara de fuelle asoma el cañón de una metralleta y la ‘Viuda del fotógrafo’, riéndose a carcajadas, mata a todos los ‘Reclutas’, revelando así su papel de la Muerte personificada en el escenario.

La ‘Mujer de la limpieza’ de *La clase muerta* y la ‘Viuda del fotógrafo’ de *Wielopole, Wielopole* visten de la misma forma: llevan un desgastado vestido gris oscuro de media manga y un sombrero negro de fieltro que parece un casco. Además, ambas utilizan un viejo y sucio trapo con el que ‘limpian’ a los personajes a los que tocan –y que están o destinados a morir, o proceden directamente del más allá–, mientras que su interpretación se caracteriza por unas horribles muecas de la cara, algunos gritos y reproches, así como por unos movimientos convulsos, que producen nerviosismo tanto en los que están en el escenario como en el público.

En *¡Que revienten los artistas!* aparece ‘La fregona’, que emula a la ‘Mujer de la limpieza’, siendo también interpretada por un actor hombre (Zbigniew Bednarczyk), a pesar de ser un personaje femenino. Este personaje reaparece, con el nombre de ‘La fregona descalza’, en *Jamás volveré aquí*, pero en esta ocasión es una actriz (Ludmiła Ryba) la que se hace cargo de representarlo. Además, la misma actriz volverá a personificar a la Muerte en *Hoy es mi cumpleaños*, adoptando el papel de ‘La sirvienta haciéndose pasar por un crítico’, cuyo cometido consiste en gestionar los movimientos de los demás personajes, limpiar tras de ellos, poner orden en el espacio, y remarcar el hecho de que todos morirán, independientemente de sus esfuerzos por evitar el trágico final.



Los objetos y los lugares teatrales

Dos de los elementos clave del Teatro de la Muerte de Kantor son: «el ENTORNO (*environnement*), / los OBJETOS» [Kantor, 2000: 152]¹. El artista, refiriéndose a la ‘realidad del ínfimo rango’ que utilizaba en sus espectáculos, afirmaba: «opero con mi definición del OBJETO POBRE / y el LUGAR POBRE» [Kantor, 2005a: 222], objetos y lugares que causan un sentimiento de tristeza y nostalgia, proceden de un pasado a menudo muy lejano, y dan la sensación del desgaste, como si fueran a desmoronarse o pertenecieran ya al mundo de los muertos.

Retomemos aquí las palabras de Francisco Nieva, que señala «la importancia que tienen los objetos, las máquinas trágicas, los muebles descontextualizados de su papel práctico en la escena de Kantor. Objetos muertos –es decir, materia inerte y sin la menor significación– y luego animados y desanimados por la voluntad expresiva del autor» [Nieva, 1990]. Pero, además, en sus espectáculos aparecen objetos y rituales que directamente remiten a la muerte tal y como la vivimos en la cultura europea. El escenario se llena de tumbas y cruces de cementerio: su presencia será una constante del Teatro de la Muerte. Una de las escenas más llamativas de la puesta en escena de *La clase muerta* es la evocación de una misa conmemorativa [Wajda, 1975: min. 00:52:04-00:56:22], en la que los personajes lamentan la prematura desaparición de los que hubieran podido ser sus compañeros de banco. Con voces lloronas pronuncian varios nombres, visiblemente afligidos, repitiendo monótonamente la letanía, cuando se reparten entre ellos unas esquelas de gran tamaño, con un nombre impronunciado: ‘Józef Wgrzdągiel’. Ese anuncio de la muerte de una persona resulta muy llamativo y llena el espacio escénico, cubriéndolo por completo durante largos minutos.

Otro objeto fúnebre utilizado en *La clase muerta* es lo que recibe el nombre de ‘cuna metálica’, que siendo una cama infantil, tiene forma de un

¹ Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en polaco son nuestras.



pequeño ataúd. Se trata de un artilugio móvil, accionado en varios momentos del espectáculo, y que emite un sonido inquietante producido por dos bolas metálicas que chocan en su interior. Una cuna, que debería ser el símbolo de una vida recién nacida, se convierte en la expresión de la tragedia de una madre que perdió a sus hijos, interpretada por un personaje indisolublemente unido a este objeto y llamado ‘Una mujer con cuna metálica’ (Maria Kantor). Sus profundos lamentos que pasan a ser un doloroso aullido son desgarradores y subrayan la tragedia sufrida.

Otro ataúd simbólico aparece en una de las escenas finales de *Hoy es mi cumpleaños* [Zajęzkowski, 2008a: min. 01:11:38-01:13:04]. En medio de un tumulto suena el *Cuarteto de cuerda, Opus 76 n° 3* de Haydn, creando una atmósfera de sublime tristeza, y –precedidos por un cura– salen por la puerta del fondo cuatro personajes, llevando a hombros una larga tabla de madera. Se recrea de esta forma un corteo fúnebre en honor al recién desaparecido Tadeusz Kantor². La escena crea un emotivo contrapunto y marca el término del espectáculo que gira alrededor de la obra del artista polaco y termina, precisamente, con el simbólico funeral que coincide con su setenta y cinco cumpleaños.

Pero en *Hoy es mi cumpleaños* hay un objeto más que podría ser interpretado como un ataúd. Se trata de una enorme caja negra que en la escena tiene múltiples funciones. Es un baúl de viaje de ‘Maria Jarema’, la trasposición directa al escenario de una pintora vanguardista conocida como ‘Jaremianka’, muy buena amiga de Kantor, quien quiso rendirle homenaje incluyéndola en su último espectáculo. Pero esa misma caja hace también de ataúd o tumba en la que desaparecen varios personajes, incluida la propia ‘Jaremianka’ o ‘La sombra del propietario’.

² El estreno de *Hoy es mi cumpleaños* en enero de 1991 fue posterior a la muerte de Tadeusz Kantor (08/12/1990). El hecho es muy significativo, dado que el artista polaco participaba en todas las funciones de sus espectáculo del Teatro de la Muerte como guardián del frágil equilibrio entre la ilusión y la realidad [Kantor 2005c: 251-252; Nawrot, 2015: 216] y tras su repentina desaparición la compañía Cricot 2 tuvo un dilema si seguir con el proyecto y presentar el espectáculo al público. Lo hicieron, integrando en él un sentido homenaje a su maestro, que se materializaba en la escena referida.



Y si «[l]as tumbas son las huellas de la historia. Las del siglo XX son fosas comunes» [Kott, 1987: 4], la misma caja negra traída al espacio escénico por ‘Maria Jarema’ adquiere un significado nuevo, para remitir a la fosa común en las cercanías de Leópolis donde en 1943 los nazis fusilaron a todos los habitantes del gueto, tirando sus cuerpos a la profundidad de un valle. Una masacre a la que sobrevivió Jonasz Stern, un pintor y artista gráfico judío, cuya narración está incluida en *Hoy es mi cumpleaños* [Zajęzkowski, 2008a: min. 00:44:35-00:51:48] y encarnada por un actor (Zbigniew Gostomski) que interpreta al mismo Stern.

Otra fosa común aparece en *Wielopole, Wielopole*. En ella se amontonan los ‘Reclutas’, es decir, los soldados de la Primera Guerra Mundial, a cuyos cuerpos se les da sepultura en el fondo del escenario [Zajęzkowski, 2008d: min. 00:59:03-01:01:05]. Uno de los actores va echándoles tierra para no dejar los cadáveres al descubierto, lo que le confiere realismo a esta acción escénica. También hay una escena similar en *Hoy es mi cumpleaños* [Zajęzkowski, 2008a: min. 00:23:32-00:33:45]: los cuerpos de los caídos en una batalla son recogidos por personajes que, vestidos con batas blancas, alegóricamente representan a los sanitarios. Después son llevados uno a uno hacia una fosa instalada en el marco central. Los *emballages* que los cubren, un recurso que Kantor a menudo utilizaba en su obra teatral y pictórica, simbolizan a los soldados desconocidos, desaparecidos por miles durante todos los conflictos bélicos. Los cuerpos envueltos en viejas mantas, que son objetos muertos esparcidos por todo el espacio escénico, se merecen un entierro que les devuelva la dignidad.

El lugar de sepelio natural es el cementerio, un lugar que obsesionaba a Tadeusz Kantor:

A menudo iba allí,
un lugar des-comunal.
Su huella igual
de profunda.
Creía en lo que me decían,
que allí las personas están debajo de la tierra.



Que ya están en paz.

[Kantor, 2005c: 183]

El cementerio es un lugar repetidamente recreado por Kantor en el escenario. Por primera vez de forma explícita aparece en *Wielopole, Wielopole*. Las cruces pueblan el ‘Pequeño cuarto de la imaginación’ donde se desarrolla todo el espectáculo, evocando las muertes de los familiares más cercanos y de los soldados que no volvieron de la guerra. Una de las escenas, incluso, se construye alrededor de la cruz del Gólgota, en la que el sacrificio de Jesucristo es suplantado por la crucifixión del joven ‘Adaś’.

En *¡Que revienten los artistas!* el cementerio se convierte en el lugar teatral en el que acontecen todas las cosas. El personaje denominado ‘El propietario del depósito de cadáveres de cementerio’ (Zbigniew Bednarczyk), es responsable de dar paso a los demás al escenario, a la vez que mantiene orden del desarrollo de las escenas. Incluso se toma la licencia para dirigirse al propio Kantor, sentado al borde del escenario, de espaldas al público, para comentar que «Hoy ha habido mucho movimiento. ¡Ocho entierros! Solo lápidas de mármol... [...] ¿Quién hoy en día compra cruces de madera?» [Zajączkowski, 2008b: min. 00:07:45-00:08:36]. En este lugar liminal los muertos se mezclan con los vivos de forma natural: es un espacio donde la memoria se entrelaza con la contemporaneidad y la eternidad con la temporalidad de la vida. Kantor pretende domar la muerte, aceptando que es inevitable, señalándola a cada paso [Flader-Rzeszowska, 2015: 182].

Recordemos las palabras de Zygmunt Bauman:

La presencia universal, supra-histórica y supra-cultural de los ritos funerarios y de la conmemoración ritualizada de los muertos es uno de los descubrimientos más tempranos y más llamativos de la etnografía comparativa. No se conoce forma de vida humana, por simple que sea, que no haya codificado el trato a dar a los cadáveres y a la presencia póstuma de los difuntos en la memoria de los descendientes. [Bauman, 2014: 78]

En el Teatro de la Muerte, el ritual del entierro y las costumbres fúnebres están en el primer plano, pero la memoria de los difuntos se



mantiene también gracias a las fotografías o lo que Kantor llamaba los *clichés de la memoria*. Una imagen permite recordarlos, a la vez que subraya el hecho de que ya no están entre los vivos. «Las fotografías de los RECLUTAS son recuerdos de MUERTOS. / Fueron elegidos y designados por la muerte» [Kantor, 1981: 22].

El eterno retorno de los muertos

La recreación de una escena familiar en el último espectáculo del Teatro de la Muerte en base a una antigua fotografía en blanco y negro trae a la vida a ‘Los queridos ausentes’. En *Hoy es mi cumpleaños* se trata de ‘La madre’ (Maria Krasicka), ‘El padre’ (Wacław Janicki) y ‘El individuo que se apropia de la cara del padre’ (Lesław Janicki), el ‘Tío Stasio’ (Roman Siwulak) y ‘El párroco Śmietana de Wielopole’ (Zbigniew Bednarczyk). Todos festejan el aniversario del nacimiento de Tadeusz Kantor, lo visitan en la pobre habitación de la imaginación donde se desarrollan todas las acciones escénicas, incluso le dan consejos, como si se tratara de un niño pequeño, a pesar de que esté cumpliendo ya setenta y cinco años [Zajączkowski, 2008a].

La familia, desaparecida hace ya muchos años, viene representada también en *Wielopole, Wielopole* [Sapija, 2006; Zajączkowski, 2008d]. La acción se desarrolla a principios del siglo XX: al lado de los entonces jóvenes progenitores de Tadeusz Kantor, ‘Helka, la madre’ (Teresa Wełmińska / Ludmiła Ryba) y ‘Marian, el padre’ (Andrzej Wełmiński) que es al mismo tiempo ‘Recluta 1’, aparecen ‘Tía Mańka’ (Maria Kantor), ‘Tía Josefa’ (Ewa Janicka), ‘Tío Carlos’ (Wacław Janicki), ‘Tío Olek’ (Lesław Janicki), ‘Tío Staś, el deportado’ (Maria Krasicka), ‘Tío José, sacerdote’ (Stanisław Rychlicki), ‘La abuela Katarzyna’ (Jan Książek), y el jovencísimo ‘Adaś’ (Lech Stangret) que, como ‘Recluta 2’, también tuvo que alistarse y murió en la guerra.

Los muertos vuelven desde el más allá para recrear las situaciones recordadas por el artista, entre las que se mezclan los elementos de la vida



familiar con los acontecimientos que marcaron la grande Historia. Retornan los soldados de distintos ejércitos. Un oficial del ejército austrohúngaro de la Primera Guerra Mundial encarnado por ‘Un bedel del pasado’ (Krzysztof Miklaszewski) de *La clase muerta*, reaparecido posteriormente (Stanisław Michno) en *Hoy es mi cumpleaños*, canta el himno del Imperio austrohúngaro, *Gott erhalte Franz den Kaiser*. Aparece también el célebre Mariscal Piłsudski, símbolo de la independencia de Polonia, encarnado en el personaje llamado ‘Quien todos sabemos’ (Maria Kantor) en *¡Que revienten los artistas!*, que entra en el escenario montando un caballo y en compañía de sus fieles generales. Finalmente, en *Wielopole, Wielopole*, el temible e innombrable ‘«Ese Señor»’ (Maria Kantor) recrea al general nazi Heinrich Himmler.

Pero las puestas en escena del Teatro de la Muerte no solo tratan asuntos bélicos, sino evocan a algunos grandes artistas del pasado, para rendirles un merecido homenaje. Por ejemplo *¡Que revienten los artistas!*; Kantor construye alrededor de la figura de Veit Stoss, un escultor alemán del siglo XV y autor del monumental altar de la Basílica de Santa María de Cracovia (Polonia). En *Hoy es mi cumpleaños*, en cambio, incluye a dos buenos amigos, pintores polacos del siglo XX, Maria Jarema y Jonasz Stern, ya mencionados anteriormente. En especial Jaremanka es para Kantor una figura de referencia importante, por lo que le regala una escena muy significativa [Zajęzkowski, 2008a: min. 00:40:08-00:46:35], en la que puede explicar los principios básicos de su arte abstracto. Otro gran creador reconocido en este espectáculo es Vsevolod Meyerhold, director teatral ruso, autor de la biomecánica, que fue ejecutado por el régimen soviético durante la Segunda Guerra Mundial. En el escenario se representa su captura y las torturas sufridas durante el encarcelamiento, a la vez que una voz *en off* pronuncia sus palabras dirigidas a Molotov (la carta de Meyerhold leída por E. Nirman) [Zajęzkowski, 2008a: min. 01:02:33-01:06:06], pidiendo clemencia.



Entre los artistas retratados en el escenario, debemos destacar además las apariciones del propio Kantor, que se incluyó en varios espectáculos. Durante su última etapa de creación siempre estaba presente en el borde del escenario, a menudo interviniendo en sus montajes para corregir a algún actor o mantener el buen ritmo del espectáculo. No era actor, ni tampoco ejercía de director de escena. Subrayaba: «No me inclino / ni hacia uno, / ni hacia el otro lado» [Kantor, 2005c: 251], para explicar:

Delante de mí: el público –
 Vosotros, Ustedes, es decir
 (según mi vocabulario) –
 la Realidad
 detrás de mí – así llamado escenario,
 en mi vocabulario sustituido por
 palabras:
 Ilusión, Ficción.

[Kantor, 2005c: 251-252]

Una inflexión interesante se produce en *¡Que revienten los artistas!*, donde Kantor aparece desdoblado en cuatro figuras: ‘Yo mismo en persona, autor principal’, interpretado por Tadeusz Kantor, ‘Yo, el agonizante, personaje teatral’ (Lesław Janicki), ‘El autor del personajes teatral del agonizante que describe su propia muerte’ (Wacław Janicki), así como ‘Yo, cuando tenía seis años’ (Michał Gorczyca). Para el presente estudio, el personaje más llamativo resulta ‘Yo, el agonizante, personaje teatral’, dado que con él se representa en el escenario la lenta agonía del artista. El moribundo aparece tumbado en la cama y es objeto de las temerosas atenciones de sus seres queridos. Zygmunt Bauman [2014: 179 y ss.] explica el alejamiento de los cuidados naturales hacia las personas próximas a la muerte en el intento de desconstrucción de la mortalidad humana. Se trata de una manera de fingir la inexistencia de la muerte para preservar la alegría de vivir. No obstante, Kantor no rehúye de ese tema, sino que se atreve a ponerse a sí mismo en esta situación, utilizando el desdoblamiento de su figura.



Debemos recordar en este punto la escena inicial de *Wielopole*, *Wielopole* antes referida [Zajączkowski, 2008d: min. 00:04:43-00:12:53], en la que los espectadores descubren el cuerpo del párroco del pueblo, postrado en una cama y asistido por los familiares. El ‘Tío José’ todavía está vivo, pero se debate entre la vida y la muerte, lo que produce una «ambigüedad [...] fascinante: un actor vivo está “habitado” por un muerto» [Kantor, 2010b: 196].

En la frontera de la vida y de la muerte: el maniquí

En esta frontera entre la vida y la muerte se sitúan todos los actores del Teatro de la Muerte, que en muchas ocasiones están doblados por unos maniqués. El ejemplo más llamativo es *La clase muerta*, donde todos los personajes están indisolublemente unidos a sus sosias del pasado. Las figuras con rostros de cera recrean fielmente las facciones de cada uno de los actores del primer espectáculo del Teatro de la Muerte. Ellos mismos, aunque vivos, parecían venidos del más allá, con sus rostros pálidos y vestidos de negro. También sus movimientos, precisos, pero mecánicos, repetidos de forma insistente, les acercaban más a unas muñecas rotas que a los seres con algún futuro.

Y ESA AUSENCIA DE LOS NIÑOS,
ESA SENSACIÓN DE QUE LOS NIÑOS YA HAN VIVIDO
SU VIDA, DE QUE HAN MUERTO,
Y DE QUE PRECISAMENTE EL HECHO DE SU MUERTE,
DE SU DESAPARICIÓN,
HACE QUE LA CLASE SE LLENE DE RECUERDOS,
QUE LOS RECUERDOS COBREN VIDA
Y ADQUIEREN UNA MISTERIOSA FUERZA
ESPIRITUAL.
Y NO HAY NADA MÁS GRANDE, MÁS FUERTE QUE
ELLOS...

[Kantor, 2010b: 146]

En el manifiesto titulado *Teatro de la Muerte* [Kantor, 2005c: 13-22; Kantor, 2010b: 123-137] parte de la idea de la ‘Supermarioneta’ de Craig y decide emplear en su teatro a la figura del maniquí «como manifestación de



la “REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO”. El maniquí como procedimiento de TRANSGRESIÓN. El maniquí como objeto del VACÍO. ENVOLTORIO VACÍO. Referente de la MUERTE. Modelo de ACTOR» [Kantor, 2010b: 131]

Los maniqués son omnipresentes en el Teatro de la Muerte, aparecen en todos los espectáculos, multiplicando a los personajes y potenciando la sensación de la ausencia de vida en el escenario. Para Kantor el objetivo está muy claro: «el maniquí en [su] teatro ha de convertirse en el modelo a través del cual pasa un fuerte sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo» [Miklaszewski, 1992: 40].

La danza de la Muerte

La danza macabra es una imagen que se consolidó en el arte durante la Edad Media y desde hace siglos está presente en el imaginario cultural occidental. Se trata de un tema que combina varios *topoi* relacionados con la muerte, especialmente, *memento mori* y *ubi sunt*, es decir, la conciencia de que todos los humanos son mortales y la vida terrenal es tan solo un tránsito que lleva a la vida eterna. «Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento de pertenencia, o de la categoría socioeconómica, el denominador común es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte los tiene que llevar» [González Zymla, 2014: 24].

Tadeusz Kantor utiliza este motivo de forma asidua en los espectáculos del Teatro de la Muerte: los personajes se mueven en el espacio escénico formando una procesión circular, al son de una melodía insistente. Los actores vivos se mezclan con los maniqués, a menudo llevan consigo los objetos que les son adscritos durante toda la función, conjugando la estética circense³ con la danza de la Muerte.

³ El nombre de la compañía Cricot 2 es el anagrama de la expresión ‘to circ’ que, en polaco, significa ‘esto es un circo’. Kantor explicó esta concepción en su texto titulado *Teatro autónomo [Manifiesto del teatro cero]* [Kantor, 2010b: 51-64], en el que señala el circo como la base de su teatro.



La primera representación de este tópico la encontramos en *La clase muerta*, cuando acompañados por el sonido distorsionado del *Vals François* de Adam Karasiński entran en el escenario los viejos alumnos de la escuela, llevando a cuestas o arrastrando a sus doble inanimados, los maniqués que representan su infancia perdida hace mucho tiempo [Wajda, 1975: min. 00:03:29-00:05:17]. Es una imagen muy emotiva, a la vez que aterradora, puesto que los personajes parecen venidos del más allá, sus rostros son pálidos, los movimientos no parecen naturales –cada uno tiene un repertorio de gestos limitado, que va repitiendo de forma continua, especialmente cuando llega a la parte frontal del espacio escénico, más cerca del público–, y sus expresiones se reducen a una serie de muecas. El baile alrededor de los bancos de escuela se repetirá a lo largo del espectáculo, siempre al son de la misma música, el *leitmotiv* de *La clase muerta*.

Kantor construye otra danza de la Muerte al inicio del quinto acto de *Wielopole, Wielopole* [Zajaczkowski, 2008d: min. 01:08:03-01:11:30]. Desde los altavoces suena la *Marcha de la Infantería Gris*, el himno de las tropas polacas de la Primera Guerra Mundial, lo que ya coloca al espectador en un contexto de guerra, anticipando la tragedia. Bailan en círculo todos los personajes, los familiares y los soldados, encabezados por el ‘Recluta 1’. Este arrastra con dificultad una enorme cruz de madera en la que está crucificado el maniquí del sacerdote, mientras que el actor vivo que juega el papel del ‘Tío José, sacerdote’ se posiciona en el centro del escenario junto al mismo Tadeusz Kantor, que parece estar dirigiendo la procesión. De pronto, irrumpe en el espacio escénico el ‘Rabino’, en cuyo pecho cuelga una pequeña tabla con letras hebreas que forman la palabra ‘*Kadish*’, *i.e.*, el responso, y entona una canción fúnebre judía, el *Tingel-Tangel*. Pero no consigue concluirla, puesto que los ‘Reclutas’ apuntan con sus fusiles y lo ejecutan. Tras infligirle la muerte, reanudan su tétrico baile.

En *¡Que revienten los artistas!* la danza macabra se construye con todos los personajes de la obra cuando estos son captados por los ‘Esbirros’ y obligados a adoptar las posturas de los mártires cristianos del altar de la



Basílica de Santa María de Cracovia de Veit Stoss. Intentan oponer resistencia a esta violencia, pero terminan colocados junto a unos postes de madera, unos verdaderos artilugios de tortura. Sus esfuerzos por sobrevivir se convierten en un desfile, al que se unen los militares: una sombría procesión con tintes grotescos, en la que los personajes hacen pequeños saltitos y dan vueltas girando, de nuevo al son la *Marcha de la Infantería Gris* [Zajączkowski, 2008b: min. 00:57:37-01:00:24], que sublima ese momento.

Varios momentos que se conjugan en una danza macabra encontramos también en el espectáculo *Jamás volveré aquí*. Estrenado en Milán en 1988, iba a ser la última obra de teatro de Tadeusz Kantor, tal y como lo anunciaba el título del mismo. Todas las acciones escénicas, interpretadas por los personajes procedentes de los montajes teatrales de la compañía Cricot 2, se desarrollan en una especie de bar o taberna, que Kantor llegó a llamar *infernum* [2005c: 111], y que indudablemente pertenece al «ámbito de la muerte» [Casas, 1989: 30]. En la construcción de *Jamás volveré aquí*, el director polaco se sirve de los elementos ya utilizados en los espectáculos anteriores, que aparecen en el escenario como *clichés* de la memoria: los recuerdos se pasean delante de los ojos de Kantor, esta vez sentado entre los actores, muchos de ellos acompañados por distintas melodías.

Al son de un viejo tango, entra por la puerta lateral izquierda una curiosa pareja de baile, ‘Los dos obispos’ vestidos de rojo, con mitras en la cabeza. Recorren todo el escenario y cuando desaparecen, sus pasos tangueros imita el ‘Rabino de Wielopole’ [Zajączkowski, 2008c: min. 00:36:59-00:39:11]. La alegre escena del tango da paso al mortuorio desfile de ‘Los violinistas’. Estos personajes vistes uniformes nazis y avanzan impasibles, siguiendo al ‘Rabino de Wielopole’, a la vez que tocan *Ani Maamin* (Credo), un conocido canto jasídico [Zajączkowski, 2008c: min. 00:39:24-00:41:13]. No se trata de una típica danza de la Muerte, el movimiento de los personajes se desarrolla en líneas rectas, de un lado hacia



el otro del espacio escénico, aunque en ambos casos el sentido trágico de la vida se hace patente. Además, se trata de una especie de prelude de la *danse macabre* en la que participan todos los actores, que giran por el escenario al son de *Tiempos viejos* de Canaro [Zajączkowski, 2008c: min. 00:42:30-00:45:24]. El baile circular termina con la reaparición de ‘Los violinistas’, la «espeluznante marcha de los espectros» [Kantor, 2010b: 117].

Preguntado si *Jamás volveré aquí* era su testamento, Kantor respondió: «Lo presento como mi último espectáculo, mi último trabajo, pero nunca se sabe cuándo un creador va a poner el final a su obra. No depende de mí: Dios, la muerte, tienen la última palabra» [García Garzón, 1989: 77]. Apenas dos años más tarde, debido a la inesperada desaparición de Tadeusz Kantor en diciembre de 1990, cuando faltaban pocos ensayos para el estreno de *Hoy es mi cumpleaños*, estas palabras cobraron un significado especial.

Entre las múltiples representaciones de la muerte ya referidas en este artículo, en el último espectáculo kantoriano tampoco pudo faltar la icónica danza de la Muerte. Cuando empieza a sonar una melodía popular judía, tomada del espectáculo *Du sable du temps* de Moni Ovadia, primero bailan solo ‘El aguador de Wielopole’ (Jan Książek) con ‘Doctor Klein/Jehová’ (Mira Rychlicka), pero pronto se les unen los veteranos de guerra, ‘Los embalajes’ [Zajączkowski, 2008a: min. 00:33:08-00:37:28], que salen de la fosa común en la que fueron sepultados. Se despojan de sus sucios envoltorios y se muestran todos vestidos de blanco, como si estuvieran en un hospital o quizás ya en el cielo, atendidos por ‘Doctor Klein/Jehová’. Se mueven con dificultad, cojean o se arrastran, apoyándose los uno en los otros, pero siguen el ritmo de la música que los ha devuelto al mundo animado.

Posteriormente, el círculo fúnebre que adquiere un carácter casi festivo de una «danza triunfal que Cricot dedica a Meyerhold» [Benach, 1991: 47] es la manifestación de todos los personajes de *Hoy es mi*



cumpleaños [Zajączkowski, 2008a: min. 01:04:54-01:06:58]. Bailan alrededor del marco central de un cuadro en el que durante los instantes previos se han representado las torturas infligidas al director ruso ejecutado por el régimen soviético. El movimiento ajetreado de los actores, los gritos que se superponen a la *Sinfonía Heroica* de Beethoven que marca el compás de esta escena, potencian el impacto de esta danza macabra. Los actores saltan, giran en torno a sí mismos, avanzando en un baile frenético alrededor del cuadro, recreando en el escenario una imagen propia de la Edad Media.

Un tumulto similar se vuelve a producir tan solo unos minutos más tarde, con el fin de clausurar el espectáculo [Zajączkowski, 2008a: min. 01:09:06-01:14:48]. Todo empieza con la irrupción en la escena de ‘Los hombres del poder – Categoría especial de individuos’, que gritan sus consignas, moviéndose caóticamente, agitando banderas y haciendo proclamas. Entre ellos corren los demás personajes, desorientados, llenando todo el espacio escénico con sus movimientos. El vocerío general, aumentado por el fuerte son de la *Heroica* de Beethoven, va *in crescendo*, y solo mengua con la aparición fantasmagórica de la figura del ‘Doctor Klein/Jehová’. Le acompaña el sonido del *Cuarteto de cuerda op. 76* de Haydn, que momentáneamente cubre el griterío insoportable de los demás personajes. ‘Doctor Klein/Jehová’ avanza con lentitud desde el fondo del escenario hacia su centro, para luego retroceder, como si no hubiera sitio para él en este lugar infernal. La muerte parece haber vencido.

La muerte real o la ausencia de Tadeusz Kantor en el escenario

Refiriéndose a *Hoy es mi cumpleaños*, dijo Tadeusz Kantor:

He decidido habitar
en el escenario – tener una cama, una mesa,
unas sillas y por supuesto los cuadros.
A menudo me imaginaba
viviendo en el teatro,
dentro, casi en el escenario.

[Kantor, 2005c: 232]



Estaba previsto que se sentara en la parte anterior del escenario, muy cerca de los espectadores, aunque de espaldas al público, contemplando su creación y recibiendo visitas de los personajes, reales y ficticios, que vinieran a celebrar su setenta y cinco cumpleaños. Su presencia en el Teatro de la Muerte era paradigmática. Pero la muerte real se impuso a la realidad teatral y en este último espectáculo se materializó mediante una llamativa ausencia, simbolizada por la vacía silla de madera donde Kantor habría debido sentarse. Los personajes se acercaban allí, dirigiéndose a su creador, director de escena y amigo, como si estuviera presente, mientras que él ya se encontraba en el más allá.

A modo de conclusión

Como esperamos haber demostrado a lo largo de este artículo, el Teatro de la Muerte refleja completamente el sentido profundo del rótulo. Las representaciones de la muerte atraviesan cada uno de los cinco espectáculos aquí analizados. Pero debemos señalar en este punto que el objetivo de Kantor excedía la simple escenificación de la idea de la muerte. Se trataba, por un lado, de recuperar la memoria de los queridos ausentes, o mostrar la vigencia de las épocas pasadas, pero, sobre todo, de presentar en el escenario la esencia de la vida. Como afirmó en su ensayo donde explicaba esta última etapa:

Cada vez arraigaba en mí con más fuerza la convicción de que la noción de VIDA se puede reivindicar en el arte únicamente por medio de la FALTA DE VIDA en el sentido convencional del término (¡otra vez Craig y los simbolistas!), que este PROCESO DE DESMATERIALIZACIÓN SE HABÍA INSTAURADO en mi obra sobre un camino que esquivaba la ortodoxia lingüística y conceptual. [Kantor, 2010b: 128]

La aparición física de la figura de la muerte o las danzas macabras en el escenario, el espacio escénico convertido en lugares relacionados con el sepelio de los difunto, así como los objetos fúnebres... Todos esos elementos contribuyen en el Teatro de la Muerte a tomar la conciencia de la



fugacidad de la vida, haciéndola presente en el escenario. El rol de Kantor a menudo ha sido comparado con la función de Caronte [Flader-Rzeszowska, 2015: 182], porque en sus espectáculos guiaba a los difuntos hacia el mundo de los muertos. Pero también consiguió revivir a los muertos, trayéndolos al mundo de los vivos. Kantor logró rescatar desde el más allá sus propios recuerdos, junto con los acontecimientos históricos, los «CLICHÉS DE LA MEMORIA / convocados del PASADO / que “se hacen pasar” por el tiempo presente» [Kantor, 2005b: 24]. Les confirió un carácter inmortal.

Finalmente, recogemos las siguientes palabras de Zygmunt Bauman, dedicándolas al director polaco:

‘Hacer historia’ significa convertirse en inmortal; *hacerse* inmortal dejando huella; ser, de ahora en adelante, objeto de archivo, de un acervo que habrá de conservarse para siempre, que será indestructible; significa poder ser siempre despolvado, recuperado, devuelto al interés de los vivos; ser confirmado como ‘importante’ para lo vivos por haber contribuido a cambiar o a preservar su forma de ser, su carácter. [Bauman, 2014: 228]

Gracias a su rica y amplia obra, y especialmente debido a su Teatro de la Muerte, Tadeusz Kantor logró la inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt, *Mortalidad, inmortalidad y otras estrategias de vida*, Traducción: Javier Eraso Ceballos, Madrid, Ediciones Sequitur, 2014.
- BENACH, Joan-Anton, «El desolador aniversario que Kantor no pudo estrenar», *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de enero de 1991, 47.
- CASAS, Joan, «La danza macabra» *Diari de Barcelona*, Barcelona, 24 de febrero de 1989, 30.



- FLADER-RZESZOWSKA, Katarzyna, «Przedmioty graniczne w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora», *Konteksty*, 2015, rok LXIX, nr 1-2 (308-309), 178-186.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «Tadeusz Kantor: “Hago teatro en legítima defensa, para vencer la realidad”», *ABC*, Madrid (1 de marzo de 1989), 77.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, «La danza macabra», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, 2014, 23-51.
- KANTOR, Tadeusz, «Tadeusz Kantor escribe sobre *Wielopole, Wielopole*», *Pipirijaina* 19-20, octubre 1981, 18-23.
- _____, *El teatro de la muerte*, Selección y presentación de Denis Bablet, Traducción: Graciela Isnardi, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.
- _____, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Cracovia, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, 2000.
- _____, *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005a.
- _____, *Pisma, Tom II. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005b.
- _____, *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005c.
- _____, *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Traducción y notas: Fernando Bravo García, Barcelona, Alba Editorial, 2010a.
- _____, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)*, Selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba Editorial, 2010b.
- KOTT, Jan, “Jan Kott escribe sobre Tadeusz Kantor”. *El Público*, nº 43, abril 1987, 3-4.



_____, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk, Słowa/obraz terytoria, 2006.

MIKLASZEWSKI, Krzysztof, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*. Kraków, TKECh, 1992.

NAWROT, Julia, «Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento», *Impossibilia*, núm. 9, 2015, 210-218.

_____, «Dramaturgia espectacular, Enfoque teórico de Tadeusz Kantor», *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 27 (2018), 2018, 835-856.

_____, «El Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor como espejo del siglo XX», *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. XXIV, 2019, 183-196, DOI: 10.7203/qdfed.24.16339.

NIEVA, Francisco, «El apocalipsis según K.», *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 1990, https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697209_850215.html 1 (última consulta: 30/04/2022).

PÉREZ COTERILLO, Moisés, «Caracas, gran teatro del mundo» *ABC*, Madrid, 23 de agosto de 1981, 79-86.

SAPIJA, Andrzej, *Wielopole, Wielopole*. Cracovia, Cricoteka, 2006.

WAJDA, Andrzej, “*Umarła klasa*” *seans Tadeusza Kantora - zapis filmowy*. Cracovia, Cricoteka, 1976.

ZAJĄCZKOWSKI, Stanisław, *Dziś są moje urodziny*, Cracovia, Cricoteka, 2008a.

_____, *Niech szczerą artyści*, Cracovia, Cricoteka, 2008b.

_____, *Nigdy tu już nie powrócę*, Cracovia, Cricoteka, 2008c.

_____, *Wielopole, Wielopole*, Cracovia, Cricoteka, 2008d.

