

CUERPOS ARTIFICIALES EN EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR HACIA UNA NUEVA CORPORALIDAD ESCÉNICA

RICARDO GARCÍA FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid

LAS IMPRESIONES NEGATIVAS que tenía Tadeusz Kantor acerca del ámbito académico son bastante conocidas. En una serie de pinturas retrató a los miembros de la academia con gestos obscenos y en sus escritos acusó a la ciencia académica de generar el monopolio de la verdad, de frenar los procesos de innovación artística y de hacerse cada vez más «estrecha, escolástica, provinciana y ridícula» [Kantor 1984: 32, 178]. Sin embargo, a lo largo de su carrera ocupó varios puestos docentes en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, impartió numerosos talleres y conferencias en distintas instituciones y se preocupó por recoger toda la documentación de su labor creativa en la Cricoteka con la intención de facilitar su investigación.

Este año, 2015, se celebran al mismo tiempo los 100 años de su nacimiento y los 25 de su fallecimiento. Con este motivo la academia se vuelve hacia él para dedicarle su tiempo. Teniendo en cuenta las opiniones de Kantor, esta reacción no deja de tener algo de vanguardista por parte de universidades y organismos oficiales.

Las siguientes páginas van a tratar sobre los cuerpos artificiales que aparecen en el universo dramático de Tadeusz Kantor. Por *cuerpo artificial* se entenderá aquella construcción plástica que es capaz de figurar la presencia de un personaje en la escena, ya sea en forma de títere, de escultura o de maniquí, por mencionar solo algunos ejemplos de sus numerosas variantes, y que renuncia en gran medida a la base humana y psicológica del actor, contribuye al empleo del objeto más allá de la condición de accesorio e iguala jerárquicamente al actor y al objeto.

El estudio de este fenómeno en el teatro de Kantor resulta de especial relevancia por mostrarse en absoluta coherencia con su poética. Igual que ella, los cuerpos artificiales suponen una alter-

nativa al naturalismo [Kantor 1984: 249] y al modelo tradicional de representación impuesto por la ideología oficial del siglo XX [Cornago 2005: 141; Kobialka 1993: 312; Rosenzvaig 2008: 22]. Además, se mantuvieron a lo largo de las distintas fases de la evolución del autor: en la década de los cuarenta el Teatro Independiente, a partir de 1955 la fundación de la compañía Cricot 2 con una estética denominada *commedia dell'arte in abstracto*, en la década de los sesenta el Teatro Informal, el Teatro Cero y el Teatro Happening, en la primera mitad de los setenta el Teatro Imposible y a partir de 1975 el Teatro de la Muerte. Incluso en las obras donde los cuerpos artificiales escasean o parecen ausentes, que son minoritarias y alcanzan el grado de excepción, es posible reconocer su influjo a través de la marionetización del actor. Por estas razones podrían elevarse a categorías emblemáticas de su teatro. Tal vez no cabía esperar de otra manera proviniendo de un autor que recibió el legado de las vanguardias históricas, en las que los títeres fueron reintroducidos en la escena por vía culta; que también se dedicó a las artes plásticas, por lo que debieron transferirse las cualidades de un arte a otro; y que vivió la Segunda Guerra Mundial, con la que se derrumbó la confianza en el ser humano, y los modelos representacionales de la realidad perdieron parte de su validez.

La terminología con la que abordar el cuerpo artificial en Tadeusz Kantor resulta un tanto controvertida. A menudo sus posibles variantes han sido englobadas bajo el nombre genérico de marioneta o maniquí. Y el propio autor vaciló entre diversos nombres en sus textos teóricos. Por ejemplo, a la construcción encargada de figurar al personaje de Goplana en *Balladyna*, durante el Teatro Independiente, se refirió como maniquí [Kantor 1984: 245] y escultura [Kantor 2010b: 154]. Y a la representación del pasado de los viejos a punto de morir en *La clase muerta [Umarłq klasa]*, durante el Teatro de la Muerte, se refirió indistintamente como maniquí y figura de cera [Kantor 1984: 239-251; 2010a: 49], precisando más tarde que se trataba de figuras de cera y proponiendo la distinción entre unas formas y otras [Skiba-Lickel 1991: 58-59].

A continuación, se pretende ofrecer una tipología provisional de los diferentes cuerpos artificiales que Kantor puso sobre la

escena y arrojar algunas luces sobre su delimitación y empleo. Para ello se ha partido del establecimiento de seis tipos de cuerpo artificial, atendiendo a determinados rasgos como el grado de movimiento, la forma o la relación con el cuerpo del actor. Por cada tipo, en primer lugar, se ha propuesto una caracterización semiótica; en segundo lugar, una subtipología apoyada en los ejemplos más representativos; y, en tercer lugar, una interpretación sobre sus significados y funciones.

TÍTERES

El primer tipo de cuerpo artificial que empleó Tadeusz Kantor en su carrera artística se corresponde con la forma del títere. Es verdad que el término «títere» designa genéricamente el teatro de muñecos y su amplitud podría englobar todas las variantes posibles de cuerpo artificial. Pero convencionalmente se podría delimitar a la construcción plástica más o menos antropomórfica que cumple la función de un personaje y que normalmente posee voz y movimiento. Siguiendo los modelos semióticos tradicionales consistiría en un signo visual, externo al actor, que en este caso sería un titiritero, y que se correspondería con el accesorio por ser objeto de manipulación. En cambio, suplantaría en gran medida la apariencia y la expresión del propio actor llegando a diluir sus fronteras con él.

Siendo Kantor estudiante en la Academia de Bellas Artes de Cracovia en 1937, y antes de que se consideraran inauguradas las fases de su creación, fundó el Teatro Efímero y Mecánico de Muñecos. Al año siguiente, en 1938, estrenó su primera obra: *La muerte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Las pinturas de aquellos años muestran que Kantor concibió a las tres sirvientas de la trama con la forma del autómatas, títere movido por un mecanismo de ruedas giratorias donde el ser humano interviene en su creación y activación pero no en su manipulación. De ahí que las describiera como «tres autómatas sin alma portadores de la muerte» [Silvestri 1991: 72].

Mucho más tarde, en 1987, montó el *cricotaje* *La máquina del amor y de la muerte* [*Maszyny miłości i śmierci*], donde recuperó numerosos elementos y conceptos de la obra anterior. Confirmó la representación de las tres sirvientas mediante tres autómatas. Y, para los personajes de Tintagiles, Berenguela, Igrena y Agloval, a los que denominó «esqueletos-construcciones de maniqués» [Kantor 1991: 76], recurrió a otro tipo distinto de títere que podría emparentarse con la técnica del Bunraku japonés por ser manipulado directamente por los actores, quienes le confieren su voz y se sitúan detrás de él, a su misma altura, con el rostro descubierto y a la vista del público.

El diseño de ambos tipos de títeres respondía a la abstracción de las vanguardias históricas, en concreto a la aplicada por la Bauhaus y el constructivismo [Kobialka 1993: 309; Rosenzvaig 2008: 19] debido al predominio de las formas geométricas, esquemáticas y mecanicistas. Pero cabe señalar una posible diferencia. Mientras que los antecesores de Kantor emplearon estos cuerpos artificiales en un sentido mayoritariamente utópico para reflejar la integración del ser humano en la perfección técnica de los nuevos tiempos, puede que él los empleara en un sentido distópico. Las tres sirvientas son las encargadas de obedecer a la reina para acabar con la vida de Tintagiles. Su materialización en forma de tres autómatas isomórficos de escala ligeramente superior a la real tal vez evoque la ausencia de voluntad dentro de los mecanismos de poder. El resto de personajes materializados en forma de títere intentan proteger a Tintagiles. Su diseño contrasta con el de las sirvientas por un mayor grado de individualización y por estar en contacto con el cuerpo real del actor. Quizá su condición de títeres connote el sometimiento que padecen respecto al destino, la fuerza superior que les conduce a fracasar en su misión, como era tan del gusto de los simbolistas.

El hecho de que la primera experiencia teatral de Kantor estuviera ligada al teatro de muñecos lleva a afirmar a algunos estudiosos que «en la obra de Kantor, antes que el objeto, fue el títere» [Julián 2009: 50]. La posterior y constante experimentación con formas similares hace patente uno de los principales

intereses del autor, quien apreciaba en la historia de los títeres una perfecta unión de contrarios [Turowski 1997: 42]. Y la reutilización de aquella primera obra, pensada para títeres, cincuenta años después, dos antes de su muerte, hace imaginar un círculo en la historia de su evolución donde el punto de partida se une al de llegada y ubica la figura del títere en el centro.

ESULTURAS

Cronológicamente posterior al títere, otro tipo de cuerpo artificial que empleó Kantor fue la escultura. Su principal diferencia respecto al títere es la radical reducción de su movimiento. Por esta razón, semióticamente se aleja más del actor, se aproxima más al objeto y, puesto que en lugar de su manipulación solo permite su desplazamiento, pertenece más al sistema del decorado que del accesorio. A pesar de carecer casi por completo de una expresión a través del tiempo, ya sea mímica, gestual o de movimiento, Kantor la empleó en calidad de personaje por las funciones que le atribuyó. Reparando en la forma de su significante se puede distinguir entre la que responde a una estética constructivista, desarrollando el cuerpo artificial visto anteriormente pero sin movimiento alguno, y la zoomórfica.

Kantor empleó la escultura constructivista por primera vez en *Balladyna*, durante el período del Teatro Independiente, para representar al personaje de Goplana y de los dos elfos mecánicos. Entonces la denominó «formas-fantasma» [Kantor 2010b: 32]; más tarde la emparentó con el maniquí [Kantor 2010b: 154] y se refirió a ella como «escultura-símbolo» [Kantor 1984: 245]. También la utilizó para representar al aedo de la tercera versión de *El regreso de Ulises* [*Powrót Odysa*], perteneciente al mismo período [Kantor 2010b: 157].

Considerando los comentarios de Kantor respecto a la primera obra, que se podrían hacer extensivos para la segunda, estas esculturas constructivistas cumplían múltiples funciones. Por una parte, ejercían de núcleo compositivo de la obra por extender sus leyes formales y geométricas al resto de elementos escé-

nicos [Kantor 2010b: 32]. Por otra parte, eran las encargadas de destruir el realismo y la ilusión de la pieza mediante la ficción que implican [Kantor 1984: 26; 2010b: 24-25; Skiba-Lickel 1991: 69]. Finalmente, fueron interpretadas por el autor «como dobles de los personajes vivos, como si estuvieran dotados de una conciencia superior, lograda después de la consumación de su propia vida» [Kantor 1984: 245]. De este modo sustituyeron al actor recordando algunos de los postulados de Heinrich von Kleist en relación con el teatro de marionetas y de Gordon Craig en relación con la supermarioneta.

Las esculturas zoomórficas comenzaron a ser empleadas por Kantor en 1962 para la ópera *Don Quijote*, con música de Jules Massenet y libreto de Henri Cain, en la que se encargó de la dirección y de la escenografía. En concreto, construyó dos esculturas a escala real para representar al caballo de Don Quijote y al burro de Sancho Panza. En cambio, a esta forma de cuerpo artificial superpuso otra. Durante algún momento del montaje dos varillas se alargaban desde el cuerpo de cada animal hasta perderse por la parte superior del escenario. Dichas varillas podrían recordar a la técnica del *pupi* siciliano, donde se utilizan para sostener y manipular a los títeres.

Lo mismo sucedía en otro momento de la obra. Un coro de personajes fue representado plásticamente de cintura para arriba detrás de una alambrada. Por su inmovilidad podría clasificarse dentro de las esculturas, por su apariencia dentro del guiñol o títere de guante, y por separarse del público mediante una alambrada, una vez más, dentro del *pupi* siciliano, donde se utiliza para disimular las varillas que manejan a los muñecos.

La elección de la estética titeresca por parte de Kantor para este montaje puede encontrar sus causas en la obra del propio Cervantes, quien demostró sentir una profunda admiración por el género del teatro de títeres. Por ejemplo, en la gran novela en que se basó la ópera aparece un caballo artificial, Clavileño, y la técnica del *pupi* siciliano pudo inspirar el episodio de Maese Pedro. A esto se le podría añadir la interpretación, tantas veces hecha y no siempre en un sentido negativo, de Don Quijote como una marioneta en manos de la ficción caballeresca.

Aquel caballo de Don Quijote, diseñado por Kantor, pudo prefigurar el que apareció posteriormente cabalgado por el general Pilsudski en *¡Que revienten los artistas!* [*Niech szczenią artyści*], durante el Teatro de la Muerte [Rosenzvaig 2008: 73, 108, 139; Sagarra 2010: 30], aunque este pasó de un estado extremadamente famélico a ser un auténtico esqueleto «del Apocalipsis» [Kantor 1986b: 59], «un caballo de batalla, del que ya tan solo queda un esqueleto de huesos amarillos» [Kantor 1986a: 54]. A su vez, ambos caballos pudieron servir como punto de partida para el que montaba el niño inspirado en Wojtkiewicz en *La máquina del amor y de la muerte*, que consistió en una «bicicleta de caballo. Un esqueleto de caballo» [Kantor 1991: 76]; es decir, un busto equino unido a una estructura metálica provista de ruedas, por lo que podría percibirse una curiosa hibridez entre la escultura zoomórfica, la máquina y el *biobjeto*.

La insistencia en estas esculturas ecuestres, posiblemente inspiradas en Cervantes, tal vez se deba a una identificación de Kantor con Don Quijote [Pérez Coterillo 1984: 14]. La concepción del artista que tenía el primero podría equipararse al personaje cervantino por su carácter tragicómico, por la mezcla entre ficción y realidad y por el intenso idealismo que se opone a la adversidad y a la decadencia de su tiempo.

BIOBJETOS

Siguiendo las propuestas de Kantor, el biobjeto podría definirse como la construcción de un personaje mediante la unión del cuerpo de un actor con un objeto, ya sea accesorio o decorado, por la que el actor deviene órgano del objeto y el objeto del actor transfiriéndose sus propiedades recíprocamente [Kantor 2010b: 200, 201, 263]. La distinción entre el actor y el objeto, entre el signo inherente al actor y el exterior a él, entre lo orgánico y lo inorgánico, se complica más que en ningún otro caso de cuerpo artificial visto hasta ahora. De este modo, el análisis por medio de los modelos semióticos tradicionales resultaría bastante insuficiente e insatisfactorio.

Kantor comenzó a teorizar sobre este particular tipo de cuerpo artificial durante la fase del Teatro Informal. Entonces echó la vista atrás y reparó en la cantidad de antecedentes que aparecieron en sus fases anteriores desde la fundación de Cricot 2 con *El Pulpo* [*Mątwy*]. Mikulski unido a una columna a través de una cuerda o Gorniak a un féretro podrían ser algunos ejemplos [Kantor 1984: 223-224]. Por tanto, se trataría del tercer tipo de cuerpo artificial que apareció en la creación escénica del autor.

Pero considerando la definición del biobjeto aportada por Kantor es posible apreciar su utilización desde el Teatro Independiente. Ese sería el caso de un personaje en *Balladyna*, cuyos antebrazos estaban cubiertos por una estructura cilíndrica con cuatro piezas que podrían recordar a las muescas de una llave. Por tanto, en una ordenación cronológica no se trataría del tercer tipo de cuerpo artificial empleado sino que hubiera convivido junto a las esculturas constructivistas.

Una diferencia entre los biobjetos mencionados por Kantor y los planteados aquí podría apoyarse en la relación entre el cuerpo del actor y el objeto. Mientras que en los primeros el actor y el objeto quedan unidos por una relación de contigüidad, los segundos quedan unidos por una relación de sustitución parcial en la que el objeto se superpone a una de las partes de la anatomía del actor.

Si se acepta la distinción entre ambos tipos de biobjetos podría llegarse a la conclusión de que Kantor empleó uno con anterioridad al otro y lo mantuvo durante menos tiempo. El biobjeto por sustitución apareció desde *Balladyna*, con el caso mencionado, hasta *El Pulpo*, donde Rockoffer era doblado sobre escena por un personaje consistente en una cabeza humana que sobresalía de una columna, quizá inspirado en el propio texto de Witkiewicz donde Alice D'Or era una estatua. El biobjeto por contigüidad, en cambio, apareció desde *El Pulpo*, conviviendo aún con la anterior modalidad, y se extendió hasta la última de sus fases, como demuestran el viejo unido a la bicicleta en *La clase muerta* o el suicida al retrete en *¡Que revienten los artistas!*

Kantor atribuyó varias funciones al biobjeto. Una de ellas, en la línea del constructivismo, consistía en condicionar el trabajo

del actor ya que el objeto le obligaba a adoptar sus cualidades estructurales, sobre todo en cuanto al movimiento, y a intensificar su dimensión física frente a la psicológica. La segunda de ellas consistía en transparentar la ficción, es decir, permitir su percepción [Kantor 2010b: 201].

Este tipo de cuerpo artificial quizá responda, más que ningún otro, a la categoría grotesca en su sentido convencional. Lo humano y lo objetual pertenecen a dos órdenes distintos y contrapuestos. Su mezcla en un único cuerpo destruye la categoría de personalidad y cosa, cuestiona los límites de lo posible y altera las estructuras de la realidad cotidiana.

MÁSCARAS

Otro de los tipos de cuerpo artificial que empleó Kantor para sus puestas en escena fue la máscara. Acerca de su origen ritual o su uso en el mundo oriental y clásico se han escrito numerosas reflexiones. No tan conocidas resultan las teorías que ven en ella el origen del títere. Para algunos estudiosos la máscara fue evolucionando a lo largo del tiempo. Primero se articuló, después se desplazó fuera del rostro del actor para ser sostenida con las manos delante del cuerpo y, finalmente, se separó del cuerpo hasta cobrar vida independiente y dar lugar a lo que hoy se conoce comúnmente como títere.

Semióticamente, la máscara está aceptada como un signo interno al actor, principal diferencia con los cuerpos artificiales anteriores, de carácter visual y que afecta a la apariencia del personaje fijando sus rasgos faciales. Según la estética de su construcción pueden distinguirse tres subtipos empleados en el teatro de Kantor. Estos fueron, de mayor a menor antigüedad en su uso: la máscara clásica, la constructivista y la que podría recibir el calificativo de guiñolesca.

La máscara clásica fue empleada en *El regreso de Ulises* para cubrir el rostro de los pretendientes. El color blanco y la proporción de las partes de la cara respondían a un canon de belleza equiparable al de las esculturas clásicas. En cambio, el mal aca-

bado tanto en la rugosidad de la superficie como en los bordes sin recortar respondía a los objetos de rango inferior. Por aparecer en los mismos momentos que la escultura constructivista del aedo se podría deducir que cumplían la misma función: generar la ficción y la ilusión para después destruirla.

La máscara constructivista se empleó en *El Pulpo*. En las fotografías conservadas del espectáculo se aprecia cómo varios personajes emplean estructuras artificiales para cubrir una porción de sus rostros. Una de ellas se asemeja a un casco que cubre el rostro del actor hasta la nariz dejando dos huecos a la altura de los ojos. Otra, por ejemplo, consiste en una especie de antifaz que se prolonga alargando la dimensión de la cabeza del actor. La fragmentariedad de estas máscaras recuerda inevitablemente a las medias máscaras de la *commedia dell'arte*. Y su forma puede que persiguiera la exhibición de nuevas anatomías y cuerpos imposibles como en el circo, cuya influencia empezó a exhibir Kantor durante esta época.

La máscara guiñolesca fue empleada para el montaje en 1955 de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, de cuyos diseños y escenografía se encargó Kantor [Pérez Coterillo 1984: 14]. Su principal rasgo distintivo es la evocación de los títeres de guante tanto por su material como por su diseño. El personaje del viejo zapatero es uno de los que portan este tipo de máscara junto a unos guantes que, de la misma manera, poseen cierta flexibilidad, aumenta las dimensiones del personaje y exagera sus rasgos hasta la deformación.

La utilización de este tipo de máscara puede que estuviera inspirada, de nuevo, en el propio texto y su autor. En *La zapatera prodigiosa* los personajes fueron concebidos por Lorca como muñecos muy cercanos al guiñol e incluso en la trama el viejo zapatero se transformó en un titiritero para contarle a su propia esposa el desamor que estaban protagonizando mediante la técnica de los romances de ciego. La pasión que sintió Lorca por el títere le llevó a soñar con montar una compañía ambulante de titiriteros, a escribir obras para títeres, a representarlas y a transponer sus cualidades en las obras pensadas para actores vivos [Gibson 2006: 36, 176, 191, 477 y 566]. Es bastante posible que

Kantor fuera sensible a todos estos factores y que, mediante este tipo de cuerpo artificial, pretendiese plantear la existencia de los personajes de acuerdo con las formas más tradicionales del teatro de títeres.

MANIQUÍES

El penúltimo tipo de cuerpo artificial que empleó Kantor en el tiempo fue el maniquí. Por él se entiende habitualmente la construcción antropomórfica a escala real que se emplea para exhibir prendas de ropa. Debido a su importancia dentro de la poética de Kantor ha designado genéricamente a otras formas posibles de cuerpo artificial. Sin embargo, se diferencia semióticamente de ellas por su total independencia respecto al cuerpo del actor y por funcionar como icono del personaje humano. Además, es un objeto de naturaleza utilitaria y comercial cuya aparición dentro del marco artístico se debe a una recontextualización, como ya hicieron el movimiento dadá, el surrealismo o Bruno Schulz.

Los primeros maniquíes que Kantor empleó se caracterizaron por sus grandes dimensiones y se encargaron de representar a los personajes del Caballero, del Emperador y del Papa en la escenografía que preparó para *Santa Juana*, de Bernard Shaw, en 1954. Algunos críticos han visto en ellos los antecedentes del resto de maniquíes del autor [Bablet 1986: 13; Rosenzvaig 2008: 87]. La condición artificial de los tres poderes que gobiernan la tierra tal vez los deshumanizara en un sentido distópico. Y su escala, que duplicaba la real, puede que evocara el poder y la imposición que ejercen sobre el ser humano.

Más tarde pasó a emplear un maniquí que reproducía tan solo una parte del cuerpo humano, por lo que podría calificarse de parcial. A su vez podría subdividirse en varias clases. El más antiguo se presentaba de manera independiente respecto al cuerpo del actor, como las piernas del director asomando entre bastidores [Kantor 1984: 223] en *El Circo*, de Kazimierz Mikulski, durante la fase de fundación de Cricot 2.

Posteriormente, el maniquí parcial pasó a depender del cuerpo del actor. Por tanto, podría emparentarse con los biobjetos, aunque a diferencia de ellos imitaba la forma humana. Parece que este maniquí parcial dependiente fue empleado desde 1961 para sustituir algunas partes anatómicas del actor para la escenografía de *Rinoceronte*, de Ionesco. En aquella obra numerosos actores cubrieron sus pechos y torsos con construcciones artificiales recordando a ciertas experiencias vanguardistas en las que se pintó sobre el vestuario la musculatura del personaje. Después de este trabajo pasó a incorporar dicho tipo de maniquí a sus propias obras concibiéndolo como «una especie de prolongación inmaterial, algo así como un órgano complementario del actor que era su propietario» [Kantor 1984: 245]. Así puede apreciarse desde el torso del niño sonámbulo de *La gallina acuática* [*Kurka wodna*], durante el Teatro Happening, hasta los genitales del viejo pedófilo en *La clase muerta*.

Este mismo maniquí dependiente del cuerpo del actor no solo fue empleado para sustituir alguna de sus partes anatómicas sino también para multiplicar sus órganos. Así puede comprobarse con la pierna artificial colgada del pecho de Maria Stangret en *El loco y la monja* [*Wariat i zakonnica*], durante el Teatro Cero, o con la segunda cabeza de Tarquinius, que le brotaba de la entrepierna y representaba un segundo sistema de conciencia dirigiendo un único cuerpo [Kantor 2010b: 117] en *Hermosos y macacos* [*Nadobnisie i kockkodany*], durante el Teatro Imposible.

Tanto el maniquí parcial independiente como el dependiente someten el cuerpo humano a una intensa plasticidad. Lo alejan del cuerpo natural y lo aproximan al terreno de la artificialidad. Por tanto, podrían ser motivo para una reflexión sobre la tensión entre la realidad y la ficción, el cuerpo real y el artístico, el teatro naturalista y el autónomo.

Por su complejidad merece especial atención el carrito de basura diseñado para *La pequeña mansión* [*W małym dworku*], de 1961, durante la fase Informal, versionada en 1966 durante el Teatro Happening y en 1969 durante el Teatro Imposible. Dicho carrito fue compuesto por dos cabezas y cuatro manos de maniquí cuyos cuerpos se presuponían debajo de una lona que

descansaba sobre un carrito de basura. Al poner en marcha el mecanismo del carrito las manos giraban repetitivamente hacia los lados. En él se sintetizan distintos tipos de cuerpo artificial combinados entre sí: el maniquí, el biobjeto y el autómatas. Al mismo tiempo combina una interesante cantidad de objetos empleados por Kantor: el *ready-made*, la máquina y el objeto de rango inferior. También resultaría representativo para analizar el influjo del cuerpo artificial sobre el humano por cuanto existe una versión del mismo donde las partes correspondientes al maniquí son sustituidas por dos actrices reales. Por estas razones podría ser empleado como emblema del cuerpo artificial en la poética de Kantor.

Finalmente, Kantor utilizó un tipo de maniquí integral que, a diferencia de los anteriores, reproducía a escala real la totalidad del cuerpo de un personaje. Apareció por primera vez en *La gallina acuática* para representar a la amante del apache. Resulta significativo que en la misma pieza apareciese una actriz real caracterizada con la misma vestimenta que el maniquí. Muy semejantes podrían ser los maniquíes empleados para *Los zapateros* [Szewcy], una obra de 1972 en la que Kantor contó con otros actores distintos a los de su compañía sin llegar a considerarse cricotaje.

Como se puede deducir, este tipo de maniquí integral cumplió la función de doblar a los personajes vivos con los que convivían en escena. Dicha función ya se encontraba en el biobjeto que representó al doble de Rockoffer en *El Pulpo*, pero no fue hasta *La gallina acuática* cuando se empezó a desarrollar. Desde entonces, Kantor iniciaría una costumbre en su teatro, de tradición romántica, consistente en crear un juego de espejos donde los actores se desdoblaban en distintas personalidades y distintos cuerpos tanto naturales como artificiales. De esta manera, al sentimiento grotesco y a la reflexión sobre la auténtica naturaleza del cuerpo artístico sumaría el sentimiento siniestro por el que se duda entre lo real y su copia, o lo vivo y lo muerto, adentrando al espectador en un terreno de incertidumbre.

FIGURAS DE CERA

El último tipo de cuerpo artificial empleado por Kantor se correspondió con la figura de cera. En numerosas ocasiones el propio autor la incluyó dentro de la categoría del maniquí, pero en otras defendió tajantemente la distinción entre unas formas y otras aduciendo que la figura de cera oscila en mayor medida entre la vida y la muerte, y que el maniquí es simplemente artificial [Skiba-Lickel 1991: 58-59]. Su rasgo distintivo, como su propio nombre indica, es el empleo de la cera como material de construcción. Por su parecido con la textura de la carne humana es posible que intensifique tanto el efecto grotesco del personaje como el siniestro.

En 1967, Kantor montó el *Happening panorámico del mar* [*Panoramyczny happening morski*]. Una de sus partes consistió en reproducir *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault, quien se sirvió para su trabajo de una reproducción en cera de los naufragos. Tal vez este hecho resultara revelador para Kantor e influyera en la elección de la cera para la construcción de sus cuerpos artificiales a partir del Teatro de la Muerte, ya que se correspondía con las cualidades mortuorias que empezó a buscar en el actor.

La nómina de figuras de cera es tan cuantiosa como los comentarios críticos acerca de sus combinaciones y significados. En general, podría afirmarse que la figura de cera fue utilizada como un elemento en la equivalencia de opuestos que teorizó Kobińska [1993: 364] sobre la poética de Kantor. La figura de cera representaría la memoria pasada y el actor el cuerpo presente que, siendo opuestos, equivaldrían a una misma realidad.

En *La clase muerta* se utilizaron doce figuras de cera, frente a los quince actores, para doblar al bedel y a los viejos representando su infancia pasada. En unas ocasiones se combinaban con los actores, unidas a ellos como biobjetos o confundidas con ellos en los bancos. En otras, aparecían solas en los bancos, sustituyendo la realidad de los actores, o amontonadas en el suelo junto a los libros, evocando la destrucción de un pasado textual. Munder [2008: 80] añade que una figura sola representaba el recuerdo

que tenía un personaje sobre su pasado y que varias agrupadas entre sí aludían a la memoria colectiva.

Dos casos llamativos son los del viejo de la bicicleta y el del viejo del doble junto a su doble interpretados por los hermanos Janicki. El primero de ellos supone una triple equivalencia: el viejo se identifica con la bicicleta de su infancia a la que se une como si fuera un biobjeto, pero al mismo tiempo sobre ella descansa el maniquí que representa su infancia, por lo que cada uno de ellos se identifica con las otras dos figuras. El segundo caso supone una cuádruple equivalencia: uno de los viejos es idéntico a otro, por lo que se establece un juego de correspondencias entre ambos y, a su vez, cada uno de ellos es doblado por un maniquí, por lo que se identifica con las tres figuras restantes.

A partir de *Wielopole, Wielopole* se redujo cuantitativamente la presencia de figuras de cera, pero su utilización se desarrolló de manera más compleja. Sagasetta [2001: 29] repara en que la encargada de representar a Helka durante el manteo, recordando a *El Pelele* de Goya, no implica una oposición a la actriz real sino una simple sustitución. Las que duplican a los soldados dentro del vagón puede que simbolicen la memoria colectiva de los que viajaban a los campos de concentración. La encargada de doblar al cura crucificado no supone oposición alguna respecto a su modelo real, como el caso de Helka. Por el contrario, cuando se encarga de doblar al cura junto a su modelo real tanto en la silla como en el catafalco, sí supone una oposición en la que se declara culpable al actor real por ser ficticio, cuestionando la autenticidad del fenómeno teatral. Otras figuras, como la que representó al novio en *La máquina del amor y de la muerte* o la que representó a la novia, al padre de Kantor y al propio Kantor en *No volveré jamás* [*Nigdy tu już nie powrócę*], volvieron a incidir en la confrontación entre cuerpo presente y memoria pasada.

Kantor le atribuyó a este tipo de cuerpo artificial, como a tantos otros, una deliberada polisemia. Desde el punto de vista de la creación lo utilizó como un elemento placentero de trasgresión por su carácter periférico [Kantor 1984: 246], como un modelo para el actor vivo [Kantor 1984: 247] y como una vía para intro-

ducir la vida en el arte entendiendo que lo natural causa extrañamiento en el teatro por ser un medio artificial y que lo artificial en el teatro se presenta como algo natural dentro de su autonomía [Kantor 1984: 247]. Este último significado ha llevado a la crítica a interpretar el cuerpo artificial como un signo del problema de la representación [Erulli 1980: 55] o, directamente, como la muerte definitiva de la ilusión [Rosenzvaig 2008: 49]. Desde el punto de vista de la percepción, Kantor lo utilizó como fuente de conocimiento por generar una percepción diferente a la cotidiana [Kantor 1984: 247, 251], como detonador de un *shock* metafísico [Kantor 1984: 249] por asemejarse al ser humano sin llegar a serlo y acercar el mensaje de la muerte y de la nada [Miklaszewski 2001: 79] y como dispositivo abyecto por generar atracción y rechazo, identificación y distanciamiento al mismo tiempo [Kantor 1984: 249-250].

El teatro de Tadeusz Kantor, por la extensa galería de cuerpos artificiales que contiene, se podría comparar con un *side show* de aquellos que exhiben anatomías sorprendentes y espectaculares en las barracas de los circos. El hecho de que en una obra combinasen diversos tipos de cuerpos artificiales y que algunos de ellos presentaran rasgos de otros tipos distintos corrobora la misma idea. El tema se podría extender con casos más particulares. El inodoro que ríe, la proyección de sombras, los «hombres atrapados» de los que solo queda el envoltorio o las bolas que representan a un recién nacido serían algunos ejemplos, cuyo estudio queda pendiente para otra ocasión.

Ahora, para concluir, conviene destacar algunos datos que se desprenden de la exposición realizada. Kantor ensayó varios de sus cuerpos artificiales en *cricotajes*, trabajos escenográficos y de dirección para después incorporarlos a las obras oficiales de su compañía. El títere es la forma que empleó con mayor antigüedad. También fue la forma que más prolongó en el tiempo, por retomarla con bastante posterioridad, seguida de los biobjetos, los maniqués parciales y las esculturas ecuestres. Los biobjetos, los maniqués parciales y las figuras de cera fueron las formas que más empleó desde un punto de vista cuantitativo y a las que recurrió en un mayor número de obras. Las máscaras o los ma-

niquies gigantes, por el contrario, fueron las formas que empleó en menor medida.

Por cada variante de cuerpo artificial se han indicado diferentes significados, funciones, efectos e interpretaciones. Pero cabe aventurar una sola idea para todas ellas a la luz de las teorías de lo performativo. Todas ellas supusieron una presencia plástica, extraña, sólida y deshumanizada, aunque se manifestara en diferentes grados, que generó una nueva corporalidad escénica [Fischer-Lichte 2011: 157-158]. Ante ella, el espectador debe cambiar la manera convencional de percibir al personaje. En lugar de reparar en su psicología y su significado repara en su materialidad y su significante [Fischer-Lichte 2011: 36] y experimenta múltiples sentidos ajenos a cualquier lógica o voluntad [Fischer-Lichte 2011: 176, 286].

La mezcla de elementos heterogéneos que descansa en el interior del cuerpo artificial, donde se une lo humano y lo objetual, podría hacer pensar también en la categoría estética de lo grotesco. Para Bajtín [1987: 28] simboliza el proceso de cambio captado en el preciso instante en el que coincide el rostro antiguo con el nuevo. En el caso del cuerpo artificial, lo humano o lo que recuerda a ello equivaldría al antiguo rostro del teatro naturalista, basado en la psicología y la imitación de la vida. Lo objetual o lo que artificializa lo humano equivaldría al rostro nuevo del teatro que, naciendo del anterior, busca la plasticidad y la autonomía sin renunciar a las preocupaciones humanas [Skiba-Lickel 1991: 58].

Tadeusz Kantor demostró que existen otras opciones teatrales diferentes a las convencionales. Algunos críticos se empeñan en restarle valor con el argumento de que no ha creado una escuela de imitadores de calidad. Sin embargo, ese mismo argumento podría hablar a favor de su originalidad. Además, existen autores y compañías donde es posible reconocer su huella sin preceptiva alguna. Para una auténtica vitalidad del teatro tal vez resulte más legítima la apertura de múltiples y cambiantes direcciones que el establecimiento de una sola.

BIBLIOGRAFÍA

- BABLET, DENIS (1986): «Tadeusz Kantor y el Teatro Cricot-2», *Cuadernos El Público: Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!*, 11, pp. 5-27.
- BAJTIN, MIJAIL (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2005): *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid y Frankfurt-am-Main, Iberoamericana Vervuert.
- ERULI, BRUNELLA (1980): «Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne *La classe morta*», *Quaderni di teatro*, 8, pp. 54-60.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011): *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, Abada.
- GIBSON, IAN (2006): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, DeBolsillo.
- JULIÁN, LUIS FERNANDO DE (2009): «Tadeusz Kantor y el objeto muerto», *Fantoche*, 3, pp. 50-60.
- KANTOR, TADEUSZ (1984): *El teatro de la muerte*, ed. Denis Bablet, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (1986a): «Escritos de Tadeusz Kantor. ¡Que revienten los artistas!», *Cuadernos El Público: Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!*, 11, pp. 39-54.
- (1986b): «Guía del espectador. ¡Que revienten los artistas!», *Cuadernos El Público: Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!*, 11, pp. 55-64.
- (1991): «La máquina del amor y de la muerte. Sinopsis del cricotaje», *Puck*, 2, pp. 76-77.
- (2010a): *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Alba.
- (2010b): *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, ed. Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba.
- KOBIALKA, MICHAL (1993): «The Quest for the Self/Other: a Critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre», en *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, ed. Tadeusz Kantor, y trad. Michal Kobialka, Berkeley, University of California Press, pp. 269-386.
- MIKLASZEWSKI, KRZYSZTOF (2001): *Encuentros con Tadeusz Kantor*, ed. Elka Fediuk, México D.F., Conaculta.
- MUNDER, HEIKE (2008): «Death/The mannequin. The theater of death and the repressed», *Tadeusz Kantor*, Zúrich, Museum Zurich, pp. 79-81.

- PÉREZ COTERILLO, MOISÉS (1984): «Tadeusz Kantor. Don Quijote encadenado», *Cuadernos El Público*, 9, pp. 14-15.
- ROSENZVAIG, MARCOS (2008): *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, Buenos Aires, Leviatán.
- SAGARRA ÀNGEL, JOSEP MARÍA (2010): «Introducción», en *Releer a Tadeusz Kantor (1990-2010)*, ed. Fernando Bravo García, Barcelona, Casa de l'Est, pp. 9-34.
- SAGASETA, JULIA ELENA (2001): «Imágenes y ritos en la estética de Tadeusz Kantor», *Los Rabdomantes*, 1, pp. 9-42.
- SILVESTRI, FRANCA (1991): «Retorno al Teatro mecánico de muñecos», *Puck*, 2, pp. 72-75.
- SKIBA-LICKEL, ALDONA (1991): «L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor», *Bouffoneries*, 26-27.
- TUROWSKI, ANDRZEJ (1997): «Infantas y soldados. Motivos españoles en la pintura de Tadeusz Kantor», en *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Madrid y Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación Telefónica, pp. 41-48.