



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE DANZA-TEATRO

Trabajo de Titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Artes Escénicas: Danza y Teatro

**Análisis del objeto en la obra "Clase muerta" de Tadeusz Kantor
a partir de la noción texto espectacular de Patrice Pavis**

Génesis Landaburú García

C.I: 0106563240

landaburuwski@hotmail.com

Tutor: Mgst. Bertha del Rocío Díaz Martínez, PhD

C.I: 0922023684

Cuenca - Ecuador

19 de febrero de 2020



Resumen:

Esta investigación se basa en la observación y en la indagación de la obra *La Clase Muerta*, del artista polaco Tadeusz Kantor, quien es una de las figuras fundamentales del giro contemporáneo del teatro. Desde la aproximación a esta obra se hace un trabajo exhaustivo para reflexionar sobre el objeto en escena, sobre su uso no como elemento que crea una atmósfera dramática, sino que es en sí mismo detonante de una dramaturgia. A partir de ahí, entonces, se logra también una reflexión del movimiento de la dramaturgia textual a la dramaturgia del espectáculo vivo o también llamada escritura espectacular, que consiste en configurar una narrativa a partir de la conjunción de elementos en el espacio, característica fundamental que Kantor trabaja. Todo lo dicho, implementando la idea de *Análisis del Espectáculo Vivo*, propuesta por Patrice Pavis, quien propone pensar la escena en su tejido de elementos en el espacio.

Palabras claves:

Teatro. Tadeusz Kantor. Objeto. Escritura espectacular.



Abstract:

This research is based on the observation and investigation of the play *La clase muerta*, by the Polish artist Tadeusz Kantor, who is one of the fundamental figures of the contemporary turn of the theater. From the approach to this work an exhaustive work is done to reflect on the object on stage, on its use not as an element that creates a dramatic atmosphere, but is itself a trigger for a dramaturgy. From there, then, a reflection of the movement from textual dramaturgy to the dramaturgy of the live show or also called spectacular writing is achieved, which consists of configuring a narrative based on the conjunction of elements in space, a fundamental characteristic that Kantor works. Everything said, implementing the idea of Analysis of the Live Show, proposed by Patrice Pavis, who proposes to think about the scene in its weaving of elements in space.

Key Words:

Theater, Tadeusz Kantor, Object, Spectacular Writing.



Índice del Trabajo

<i>Resumen</i>	2
<i>Abstract</i>	3
<i>Agradecimiento:</i>	7
<i>Dedicatoria:</i>	8
<i>Esquema de trabajo de titulación</i>	9
<i>CAPÍTULO 1. Introducción al objeto y su uso escénico</i>	188
<i>1.1 Definiciones generales y funciones del objeto</i>	18
<i>1.2 Pensar al objeto desde la categorización por familias</i>	21
<i>1.3 La relación entre “la cosa y la carne”</i>	23
<i>CAPITULO 2. Tadeusz Kantor, transformador de la escena teatral</i>	28
<i>2.1 Influencias de Kantor: el vínculo con Gordon Craig. Inicios</i>	28
<i>2.2 De Craig a Kantor: la concepción actoral</i>	33
<i>2.3 Kantor: los objetos que permiten la escritura espectacular</i>	36
<i>2.4 Metodología del trabajo escénico de Tadeusz Kantor</i>	42
<i>CAPITULO 3. La clase muerta. Aportes para repensar la escena</i>	45
<i>3.1 Contexto histórico del surgimiento de La Clase Muerta</i>	45
<i>3.2 Situarse en la Segunda Guerra Mundial</i>	46
<i>3.3 El lugar del director - ruptura de la ficción con la presencia de Kantor</i> ..	52
<i>3.4 La clase de muerte</i>	52



<i>3.5 Sinopsis</i>	52
<i>3.6 Personajes y objetos</i>	54
<i>3.7 Nuevas dramaturgias</i>	61
<i>Conclusiones</i>	54
<i>Bibliografía</i>	70



Tabla de ilustraciones

<i>Fotografía 1</i>	22
<i>Fotografía 2</i>	28
<i>Fotografía 3</i>	31
<i>Fotografía 4</i>	34
<i>Fotografía 5</i>	38
<i>Captura de Pantalla 1</i>	55
<i>Captura de Pantalla 2</i>	58
<i>Captura de Pantalla 3</i>	62



Cláusula de Propiedad Intelectual

Génesis Landaburú García, autora del trabajo de titulación "ANÁLISIS DEL OBJETO EN LA OBRA "CLASE MUERTA" DE TADEUSZ KANTOR A PARTIR DE LA NOCIÓN TEXTO ESPECTACULAR DE PATRICE PAVIS", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 19 de Febrero del 2020



Génesis Landaburú García

C.I: 0106563240



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Génesis Landaburú García en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "ANÁLISIS DEL OBJETO EN LA OBRA "CLASE MUERTA" DE TADEUSZ KANTOR A PARTIR DE LA NOCIÓN TEXTO ESPECTACULAR DE PATRICE PAVIS", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 19 de Febrero del 2020

Génesis Landaburú García

C.I: 0106563240



Agradecimiento:

A Ricardo y a Naty, mis padres.



Dedicatoria:

A mi hija Jarietze.



Introducción

Esta investigación analítica pretende adentrarse en una obra emblemática en el teatro contemporáneo: *La Clase Muerta* (1970), del polaco Tadeusz Kantor. Sin embargo, como aquello que la volvió referencial para el mundo escénico fue el uso insólito que para su momento tal artista hizo del objeto, este trabajo en un principio se centró en la recopilación de información específica acerca del objeto en creaciones artísticas. De tal modo, se comenzó con un rastreo de referentes artísticos tanto teóricos como prácticos que hablen acerca del objeto en general, sus funciones, usos, etc. Esto sirvió de fundamento de la indagación. Una vez obtenida toda la información necesaria se seleccionó y clasificó específicamente aquellas fuentes que hablasen de la utilización del objeto escénico en creaciones artísticas. Seguidamente, se ejecutó un fichaje de tales datos, a partir de toda la información recopilada, que fortaleció el estudio teórico del objeto en trabajos artísticos. Dicho fichaje –a su vez- sirvió para detectar insumos que permitan abocarse a la obra de un modo claro y concreto. Para finalizar, se generaron categorías a partir de esas fuentes; es decir, se realizó con este marco del material dentro de la obra en cuestión. A partir de ahí se intentó desarrollar una indagación exhaustiva específicamente del uso que le da Kantor al objeto en escena.

Paralelamente a ello, se adentró en las formas de análisis según las lógicas del texto espectacular realizada por Patrice Pavis y esto ayudó a confrontar la idea de análisis de escritura textual tradicional para abrir el espectro de acción y así encontrar un modelo más acorde al universo kantoriano, para abordar la forma de escritura escénica del autor y obra en cuestión.

Poco a poco todos estos insumos permitieron comprender el por qué *La Clase Muerta* se puede leer como una pieza emblemática para el teatro universal contemporáneo. No se



trata de pensarla solamente como producto artístico, sino que desde ella se pueden problematizar algunas nociones que permiten abrir el campo de pensamiento de la escena contemporánea y que generan preguntas sobre algunos conceptos, como el de dramaturgia, como el de objeto, presencia, entre otros.

Peter Brook, de hecho, refería lo siguiente sobre tal obra:

La Clase Muerta supuso un shock enorme. Reunía el sufrimiento de Europa. Digo a menudo que el teatro es la vida concentrada. La Clase muerta era exactamente eso: la experiencia de los pueblos concretada en una sola imagen. Un espectáculo tras el cual el teatro no volvió a ser el mismo. (Instituto Polaco de Cultura, 2010).

Como ya se refirió antes, mucho del trabajo de Kantor estuvo basado en los aportes que él dio en relación a la presencia del objeto en escena. Varios autores coinciden en que las contribuciones de tal artista le dan la vuelta al uso del objeto. “El objeto tiene especial importancia para Kantor. Una vez que este pierde su función y está degradado, se vislumbra en él un alma”. (Zamorano Moriamez, 2008, p. 122). Por lo tanto, su función desde el comienzo activa a su vez otras funciones en las relaciones que se generan en escena, porque es justamente ahí donde se muestra su alma. Tal cual como lo añade la autora en mención: “de esta manera, un objeto inservible, sin prestigio, ni valor se transformaba en un objeto con alma” (Zamorano Moriamez, 2008, p. 123).

El objeto es una materia tangible que fácilmente se lo puede encontrar en cualquier momento, en cualquier lugar. Puede este ser factor de conocimiento o también de sensibilidad por parte del sujeto. Debido a que el objeto, en sí, forma parte de la vida misma, de la vida cotidiana, se lo puede apreciar en el día a día, siendo este parte fundamental en cada situación que la vida nos da. Es así como el objeto se introduce



también en obras artísticas como las artes visuales, instalativas, el teatro, la danza, el performance, etc.

Los objetos de forma misteriosa guardan y llevan consigo las memorias, las historias, los sentimientos, pensamientos de las personas que los poseen. Estas personas, a su vez, proyectan estas memorias mediante sus acciones, como si pudieran regresar en el tiempo y vivir aquellos instantes.

Lo antes mencionado, no solo forma parte de las relaciones ordinarias con los objetos, sino también en situaciones de teatralidad. Es así, que por medio del objeto escénico, tanto espectador y actor llegan a tener una comunicación, una relación, que incluso puede llegar a que el espectador se sienta identificado con el actor.

Tadeusz Kantor, viniendo de las artes visuales, revaloriza el objeto en escena, no como instrumento decorativo o del paisaje dramático, sino como elemento detonador de la construcción dramática; de hecho, podría decirse que lo valora como un actor o accionador del tejido vivo.

La observación a Kantor hace notar la idea de que cada uno de los objetos que nos circundan tienen vida propia; es decir, se los puede desechar, romper, volver a construir, convertirse en otra cosa, y aun así seguir teniendo qué decirnos. Pensando en la totalidad de su obra, una de las piezas teatrales donde eso se hace más evidente es la obra *La clase muerta*, en donde trabaja con maniqués llegando a transmitirse una intensa presencia de muerte y, que por esas inquietudes que genera, se convierte en el objeto de estudio de esta investigación. Eso, a su vez, permite reflexionar sobre algunas cuestiones fundamentales en la escena, como la idea de escritura espectacular.

Por otro lado, cabe referir que una inmensa lucha, hablando metafóricamente, entre actor y objeto que se hace visible con su trabajo, puesto que al objeto se lo deja de tratar por lo



que aparenta en su uso cotidiano. Se va más allá: a escuchar la memoria del objeto. Es entonces que se empieza a transformar, pero al mismo tiempo con él, se da la transformación del actor. Es decir, el actor es quien con fuerza mayor va a indagar al objeto para que éste con el tiempo comience a mostrarse, para reforzar esta idea, nos apoyamos en la siguiente:

En el teatro de Objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es un manipulador. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias dissociables que le permiten ser él mismo, pero también lo otro, el objeto. La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. (Alvarado, 2009, p. 8).

Para aclarar más el proceso del objeto junto con el actor, se hace referencia también a la siguiente cita como ejemplo:

Los objetos no cumplen un papel pasivo en la obra teatral; entre ellos y los personajes son diversas las dialécticas que pueden generar acontecimientos, pero, en todos los casos, el mensaje objetual es el vehículo que nos remite a la esencia misma del conflicto. (Trastoy, 2005, p. 132).

Es por eso que entre el actor y el objeto existe un diálogo constante que permite que sus diferencias no sean un obstáculo, sino que puedan ayudar al crecimiento de sus transformaciones y evoluciones dentro de la puesta en escena.

El objeto escénico es de gran importancia y cumple un inmenso valor en las artes en general. Kantor –como ya se empieza a mostrar en esta introducción de la mano de varios autores- marca un hito con su utilización, ya que luego de él no solo se sigue usando



como herramienta-instrumento para la escenografía de una obra, sino también para lograr que el objeto comience a cobrar vida dentro de la escena, que se muestre ante el público con todo lo que tiene para dar, dándole así al objeto una nueva representación, una nueva posibilidad de fuerza autónoma y en la obra inicie la fusión-relación entre actor-objeto.

La manipulación que realiza el actor con el objeto escénico provoca que haya una conexión entre los dos: actor-objeto, siendo así, que en algunas obras artísticas, distinguir entre los dos cuál tiene la preponderancia, es casi imposible para el espectador, logrando a su vez que la obra se vuelva aún más interesante, debido a que surgen nuevas interrogantes para el público y esas interrogantes llevan al espectador a tratar de comprender lo que la obra les quiere transmitir, partiendo desde sus propios sentidos, desde sus propias memorias, desde sus maneras de pensar y analizar la realidad que se vive en escena, y justamente es eso lo que el director busca con sus obras. El objeto deja de ser utilizado, más bien el objeto se da a descubrir, es quien, al momento de encarnarlo, éste encuentra su propia alma.

Tadeusz Kantor es caracterizado -como se ha dicho- por utilizar objetos en sus obras pero sin imponerle un uso. La labor del maestro polaco se basó en que el uso del objeto se despierta en la escucha del mismo, tratando de sentir y dejar florecer la esencia misma que este posee. Es decir, se concentraba en sus dimensiones metafísicas, sus posibilidades de mostrar un tiempo-espacio desde las cuales emergía la poesía al momento de mostrarlo en escena. Dicho director buscaba la manifestación del objeto como lugar desde el cual se empezaba a construir un sentido, al ponerse en relación, desde su propio ser, con otros materiales, entre ellos, los artistas.

En *La Clase Muerta* -objeto fundamental de estudio de esta investigación- es el caso del objeto maniquí puesto en escena que interactúa con los actores y se plantea la inquietud



de considerar si este fue definido con un personal propósito por parte del autor o dejó a la imaginación del espectador, como alguien que representa la juventud influyendo en los actores, llevándolos al pasado, presente o futuro de sus vidas. Como también podría ser, según el autor, un individuo con identidad propia y definida, quien puede aceptar su condición limitada de ser un mensaje específico dentro de su obra.

Dentro del ámbito de las artes, concretamente en las escénicas, no hay muchos estudios o se desconocen los relacionados a esta investigación, debido a que en Ecuador ha existido poca práctica relacionada al tema, así como tampoco hay mucha sistematización del ejercicio con objetos que toman vida propia dentro del escenario.

Asimismo, una tradición dominante de la escritura pre-escénica, o de una dramaturgia textual que se impone a la escena, no ha permitido indagar suficientemente en la idea de escritura del espectáculo vivo.

Tomando como referencia de que la producción de pensamiento teórico surge también del análisis de las obras como materiales también pensantes, este proyecto de investigación se centra en el valor de la práctica de la expectación y desde ahí, de disección del material para que se despierten nuevas teorías. Para ellos se ha tomado -como se señala en párrafos anteriores- como referencia a Tadeusz Kantor y su grupo teatral Cricot 2, en donde fundamentalmente han trabajado con objetos en todas sus escenas y que nos permiten una nueva manera de construir una obra desde la escucha misma del objeto. Eso da pistas nuevas para la creación escénica en nuestro contexto.

Este análisis explicativo, además, puede servir a futuros investigadores de las Artes Escénicas para tomarlos y así generar una proyección estética de sus procesos creativos.

Una vez concluida la investigación, los estudiantes se encaminan a realizar



construcciones artísticas creativas basadas en el manejo de objetos escénicos y llegar a ser este el núcleo principal de sus construcciones escénicas a lo largo de su profesión laboral. Para resumir en líneas generales lo que se ha intentado prologar en los párrafos anteriores cabe compartir que la pregunta que sostiene esta investigación es la siguiente. ¿Cómo a partir de la obra *La Clase Muerta*, de Kantor, se permite indagar en el uso del objeto en escena, como materia viva, y la noción de escritura espectacular, planteada por Patrice Pavis? De ahí se partió a que el objetivo general de la misma se formule así: Generar un análisis del espectáculo vivo de la obra *La Clase Muerta*, de Tadeusz Kantor, basada en la presencia del objeto en escena como materia viva.

En consecuencia se formularon, a su vez, tres objetivos específicos:

- I. Examinar el lugar del objeto en la construcción de la obra *La Clase Muerta*, de Tadeusz Kantor.
- II. Reconocer el trabajo de Kantor desde la escritura del espectáculo vivo y diferenciarlo de la noción de escritura textual.
- III. Generar un análisis de la obra de Kantor, a partir de la noción de Escritura Espectacular, de Patrice Pavis.

El trabajo a continuación intenta generar un despliegue más amplio, de lo dicho brevemente en estas líneas: una aproximación posible.



CAPÍTULO 1. Introducción al objeto y su uso escénico

1.1 Definiciones generales y funciones del objeto

Es necesario, en el marco de esta investigación y, específicamente, como apertura de ella en este primer capítulo, tomar una pregunta básica como punto de partida, ya que el tema del que se va a hablar es el objeto, pero desde la perspectiva dentro del arte y de las artes escénicas, en particular.

Este tiene un significado diferente al que se le puede dar en cualquier otro tema o ámbito. Por ejemplo, no es lo mismo referirse al objeto en la cocina de un restaurante, el pensar en el concepto de un objeto en una obra en construcción. Esto, porque el combo o martillo para romper el caparazón de un cangrejo es diferente al de derribar una pared, sus diferencias van desde: el material del que está hecho, o el cómo se lo emplee, la forma de usarlo, las posibilidades que ofrecen por parte de quienes lo usan, etc.

Por lo tanto, la pregunta preliminar de trabajo, antes de pensar en el campo del arte, es ¿qué es un objeto? y para responder dicha pregunta se ha buscado como fuente lo que dice la Real Academia Española (2019) en donde se indica lo que sigue “Del lat. obiectus.” y además esta misma fuente proporciona algunas definiciones que serán develadas a continuación:

1. m. Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo.
2. m. Aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales.
3. m. Término o fin de los actos de las potencias.
4. m. Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación.
5. m. Materia o asunto de que se ocupa una ciencia o estudio.
6. m. cosa.



Se evidencia de esa definición una dimensión posible de uso por parte de un sujeto, pero a la vez nos remite a la idea de cosa, que a su vez la RAE la define como: “Lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual” (Real Academia Española, 2019).

Esto se acerca a la interrogante central de este capítulo: ¿qué es un objeto en (o para) la escena? Esto, porque nos describe las características de un objeto, como ejemplo podríamos tomar una cámara fotográfica, la cual podría ser el objeto de un personaje y de cómo entre ellos surge una relación relevante, lo que obliga a usar de una manera específica a ese objeto.

Para ahondar más en el tema es posible valerse de las indagaciones de tres importantes investigadores que trabajan en el campo del objeto en la escena. Ellos son: Patrice Pavis, Shaday Larios, Gastón Breyer y Ana Alvarado. Analizar sus propuestas en cuanto al trabajo con el objeto escénico y a su vez, continuando con la investigación, poder configurar unas líneas que puedan permitir analizar el uso que, Tadeusz Kantor les daba a los objetos, en sus procesos de construcción escénica, específicamente en la obra a analizarse: La clase muerta.

Patrice Pavis considera las siguientes funciones principales del objeto:

1) Mimesis del marco de la acción, en la cual nos señala que “el objeto, a partir del momento en que es identificado por el espectador, sitúa inmediatamente el decorado”. (Pavis, 1983, p. 315) Es decir, en esta primera función el objeto pasa a formar parte del decorado y eso podría ser un telón como también una silla, etc.



2) Abstracción y no-figuración. En esta función nos indica que “cuando la puesta en escena se organiza únicamente a partir del juego del actor, sin presuponer un lugar específico, el objeto suele ser abstracto, no es utilizado según un uso social y toma valor de objeto estético”. (Pavis, 1983, p. 316) Queda claro conforme lo explica el autor mencionado que, si el hecho teatral no tuviese una necesidad específica de mostrar o trabajar con un objeto que está en escena este sería en elemento puramente estético.

3) Paisaje mental o estado anímico. En esta parte apunta que “el decorado proporciona una imagen subjetiva del universo mental o afectivo de la obra” (Pavis, 1983, p. 316), en otras palabras lo que se expresa en este enunciado es que el objeto puede pasar a ser la imagen que conlleve a una idea hacia los espectadores de la obra, como ejemplo se puede tomar el cuento del autor italiano Carlo Collodi “Las aventuras de Pinocho”, la cual es una obra de fantasía y en la cual el taller Geppetto, el abuelo de Pinocho, está lleno de herramientas de carpintería y títeres. Esto proporciona una imagen ya bastante clara de la obra y de qué trata el contexto.

4) Intervención en la actuación: Esta es la función que más se acopla a este capítulo: Significado del uso del objeto. “El objeto teatral es utilizado para determinadas operaciones o manipulaciones”. (Pavis, 1983, p. 315) Esta función habla de cómo el objeto llega a ser manipulado, hay un trabajo notorio en conjunto entre el objeto y el actor es decir una relación más estrecha, mostrando la importancia de esta relación.



1.2 Pensar al objeto desde la categorización por familias.

Tomando como base el libro *La escena presente*, de Gastón Breyer (2005), estudioso proveniente de los campos de la arquitectura y la escenografía, en donde enfatiza en los distintos tipos de objetos, se hace una revisión sobre los mismos, en términos generales, para más adelante generar puentes con el objeto de estudios específico de este trabajo, que es la obra de Kantor, como se refirió anteriormente. A continuación solo se genera una revisión de ellos para generar una especie de marco de pensamiento.

Parafraseando a dicho autor, las familias que establece, entonces en el documento *La escena presente*, son:

Objeto Alpha (a) “función útil” objeto de uso y trabajo, pudiendo ser algo tan pequeño como un lápiz o taza o algo que abarque todo el escenario.

Objeto Beta (B) “habitabile” en su tamaño natural que acoge al hombre habitante. Casa en sus varias células.

Objeto Gamma (y) “obra de arte” objeto estético en todos sus niveles, escultura, performance, cantata, etc.

Objeto Delta (o) “comunicación” mensaje, el signo, letrero, etc., estructura compleja y disímil.

Objeto Psi () “esotérico” rito, culto, ceremonia, etc. puede ser una cruz, mándala, mantras, etc., su exterior puede ser minimizado, pero tiene un potentísimo interior.

Objeto omega (w) “naturaleza” en todas sus escalas desde la célula, animal, vegetal, mineral etc., su característica es la transformación, generación, nacimiento crecimiento, maduración, vejez, degeneración, muerte, procreación.



Objeto omicron (o) los “fracta” “partes de objetos” algo que sobrevivió a la desorganización, son presencia, testimonios ambiguos, imprecisos, difusos, esto puede ser el resultado de un naufragio, una ciudad bombardeada, etc., etc. sin nombre definido, ni forma fuerte que lo sujete.

Objeto Pi (r) los “todos” (copia extremadamente borrosa), “opuesto / anterior” conjunto, masas, sistemas, constelaciones, etc., Se trata de colecciones de partes o términos, pluralidades donde una unidad organiza la diversidad.

Objeto sigma (O) los “estables” “individualizable” estable, óptico definido, nombre conocido, etc., cosas normales cotidianas de uso conocido.

Objeto tau (t) los “metamórficos” “en-transformación” inestable en proceso de cambio, una nube, el fuego, el globo que se infla, la mano que gesticula, etc., estos objetos engloban todo artificio de devenir, toda obra que se conforma, todo proceso artístico, usados tradicionalmente por personas o entidades exóticas, de fantasmática, de embrujo, favoritos para los poetas, artistas heterodoxos, dadaístas surrealistas.

Objeto complejo “bivalentes, mixtos” pueden ser una combinación entre dos tipos de objetos de los ya nombrados, Alpha – Bbeta una cabina espacial, Alpha – gamma instrumento muy estético, Alpha – psi utensilio que emigra al campo de la simbología, Bbeta – Gamma un palacio florentino, Bbeta – Delta ejemplares de arquitectura publicitaria, Bbeta – Psi un recinto sagrado, un laberinto de matices. (Breyer, 2005, pp. 250, 251).

1.3 La relación entre la cosa y la carne, según Ana Alvarado

Finalmente, el otro referente a usar es el que ha constituido la artista contemporánea Ana Alvarado, fundadora del grupo Periférico de objetos y miembro del cuerpo docente de la especialización de Teatro de Objetos, interactividad y nuevos medios, de la Universidad de las Artes de Argentina, con sede en Buenos Aires.



Fotografía 1. El periférico de objetos. Fuente: Titeresante.

En su libro Teatro de objetos, manual dramático, ella refiere que lo que busca el Teatro de Objetos es que al objeto ya no se lo siga viendo como un simple objeto, algo decorativo, o parte del escenario o escenografía, sino que el objeto pueda ser reconocido como algo



que posee memoria, lo cual es de gran importancia como materialidad para la construcción de una obra.

Dice la autora: “Al Teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne” (Alvarado, 2009, p. 8). Es por ello que hay una constante lucha para llegar a que actor-objeto forme parte de una sola materia disponible a la construcción. Los objetos no solo llegan a tener aspectos casi que humanos, sino que también se manipulan a la vista de los espectadores, los intérpretes entran y salen del lugar sin que nadie llegue a sorprenderse.

Ella también señala “Yo creo que hay ‘mucho objeto suelto’ que necesita ser contenido, encontrar a su familia y ahí el Teatro de Objetos puede abrir sus brazos y sumarlos” (Alvarado, 2009, p. 9). Esto invita a deducir que el teatro de objetos busca que, como artistas, conozcamos que los objetos no son simples cosas que se los ubican en el escenario como simple decoración o parte del escenario, sino que sepamos que cada objeto es importante y esencial para la construcción de una obra, y hay tantos objetos que andan por ahí sin ser acogidos, quedando en el olvido. Sin duda eso no debería ser siempre así y aunque pasen los años, aquellos objetos seguirán teniendo la misma importancia y memoria del que hoy poseen.

Hay algunas clases de objetos que se mencionan en el texto de Ana Alvarado, entre ellos: el objeto fecundo. Dice la autora que se trata de “la puesta en movimiento de algo que estaba quieto”. Es decir, se puede tomar el caso de una fotografía, como elemento. Pareciese que ella permanece estática, que no tiene movilidad. Sin embargo, para llegar a esa imagen, surgieron una serie de movimientos previos para llegar a ella. Esos movimientos, a su vez, se convierten en una historia antes de llegar al resultado y aunque esta historia no se ‘vea’ en la imagen, ésta siempre estará dentro del contenido de la foto. Y hace que de esa imagen



puedan surgir muchas posibilidades poéticas, a su vez. Partiendo de estos ejemplos podemos decir que los mismos se vuelven una vía para comprender el Teatro de Objetos. Está claro que cada objeto tiene una historia que lo ha llevado hasta donde está, aunque muchas de las veces se le incorporen nuevos gestos, aun así, este objeto es el resultado de aquella historia o historias que surgieron y él y se fueron creando. “Cuando vemos un objeto ya conocido, en un campo diferente al habitual se percibe con claridad la índole de este proceso: es el caso de los objetos encontrados”. (Alvarado, 2009, p. 11). Esto lleva a pensar que cuando notamos un objeto que claramente no pertenece al lugar en donde ha sido situado, es más complejo ir hacia la lectura de su previa historia, y llegar rápidamente a su lugar de origen. El objeto encuentra una nueva relación con un nuevo espacio, permitiéndole ser modificado, haciendo del objeto algo nuevo, como si se creara una vez más desde el comienzo no dejando las historias que consigo trae. Y la que obtiene en el presente. Otro de los tipos de objetos que propone la autora, es el que denomina como: objeto resistente. Ella lo define así: “es el objeto abandonado se puebla de sentidos y no necesita del hombre ‘in prescencia’ para contar lo suyo” (Alvarado, 2009, p.13). Esto implica a aquellos objetos que sin importar de su tiempo ya sea mucho o poco, siguen teniendo historia, memoria, etc. Es decir, son aquellos objetos que no necesitan de algo o alguien para ser contados, sino que sus historias se cuentan por sí solas. De hecho, a partir de la definición de este tipo de objetos, traza una línea de diálogo con el proceso del artista que se analiza en esta tesis, Tadeusz Kantor. “En el teatro de Kantor, los actores pertenecen prácticamente a la realidad de la sala y su cuerpo da forma a cada rincón del escenario, un movimiento se vuelca en el siguiente y pasa de un personaje a otro” (Alvarado, 2009, p. 14). Es decir, los objetos y los actores son quienes complementan –de



cierta manera- el lugar. Esta cuestión será abordada más adelante, al adentrarnos al trabajo de Kantor.

Otro de los tipos de objetos referido por la autora, es el que ella denomina como el objeto durable, en el que se habla de la variable Tiempo implicada en él. “En el objeto, el pasado y el presente están unidos en forma inseparable”. (Alvarado, 2009, p. 15). El pasado del objeto no se modifica ni se altera, sino permanece siempre en el objeto, a diferencia de las personas que ellos pueden jugar con la ilusión y habitar otros tiempos. Parafraseando un poco a la autora, podemos decir que, el detener, permanecer, durar y la repetición, son fundamentales en el proceso de creación del teatro objetual. La duración se define en referencia a algo que permanece en el tiempo sin ser modificado, que está ahí, tal cual es.

Acotamos lo consecutivo en la cita:

Duración, es el concepto que según Bergson nos permite percibir el tiempo más allá de su regulación abstracta en la vida cotidiana, ‘somos’ en ese tiempo que dura y la duración está ligada a la creación, a la invención de formas nuevas.

(Alvarado, 2009, p. 15)

La repetición es como un rito, amigo del tiempo yendo y viniendo, trayendo el pasado constantemente jugando también con el presente. El objeto diseccionado, es otro de los tipos de objetos a los que la misma autora hace referencia y lo conecta con el montaje. Ella lo define como aquel objeto que está ubicado en varios espacios del escenario entendiendo por espacios al proscenio, bastidores, etc., y en varias partes de la obra, entendiendo por partes de la obra, una escena o un acto.



Si en una obra X hay un personaje que hace el rol de mendigo, el objeto diseccionado puede estar conformado por un saco con cartones y botellas de plástico es una esquina del escenario y el recipiente con el que pide limosna puede aparecer en la segunda escena entre los espectadores.

Estos dos objetos junto a los que contiene el actor se podrían llegar a entender como objeto diseccionado.



CAPITULO 2. Tadeusz Kantor, transformador de la escena teatral

2.1. Influencias de Kantor: el vínculo con Gordon Craig. Inicios.

Kantor llegó a la escena tras un gran trabajo como artista visual, en donde su interés se había basado principalmente en el arte de vanguardia, especialmente en el Surrealismo. La llegada al mundo teatral por parte de este artista en un principio se da como invitado a crear escenarios y decorados teatrales. Su proceso de trabajo incluyó que se mueva de funciones como de artista plástico-visual a escenógrafo, hasta llegar al mundo teatral como dramaturgo, director escénico, y generador de escrituras espectaculares.

El adentrarse en la escena se dio poco a poco, pero de modo contundente. De hecho, luego, en el siglo XX logró formar parte de los artistas más destacados e influyentes en el mundo del arte, por su capacidad de transformación de los procedimientos artísticos convencionales. Sin embargo, cabe anotar que todo esto se produjo por un enorme interés por el teatro de marionetas y una relación artística con el director británico Gordon Craig (1872-1966), cuyo trabajo se caracteriza por su concepción del espacio escénico.

Cabe señalar que Craig influyó grandemente para una nueva mirada hacia el teatro y entendiendo que el teatro es un conjunto de muchas herramientas que pueden venir de diferentes campos, tales como arquitectura, pintura, cuerpos, voces, etc.

Primero trabajó dentro del arte teatral como actor, para luego proyectarse como director de escenografías de obras teatrales, dado a su particular gusto por el objeto y su arte. “El carácter visionario y en ocasiones contradictorio de sus propuestas, que le lleva a matizarlas, como aquella en la que pide la desaparición del actor”. (Craig, 2011, p.15).



Con esta cita se puede notar cómo el autor en mención fue un visionario del arte teatral, ya que para la época se buscaba una obra donde se incluyeran todas las artes como: poesía, música, danza, teatro, etc., Craig buscaba una obra enteramente teatral e incluso llegó a comparar al texto con el actor, diciendo que el actor era un elemento más e incluso que se podía prescindir de él. “Es ante todo un creador de ambientes, un evocador; los objetos se desmaterializan para convertirse en sucedáneos de una idea: en símbolos”. (Ecured, 2010).

Es posible detectar que una de las cuestiones donde Craig y Kantor se conectan es que ambos crean sus trabajos con diseños escenográficos minimalistas, es decir, no sobrecargando la escena con muchos elementos, esto con el objetivo de que el espectador pueda enfocarse más en los actores y sus acciones y en cómo los objetos también actúan. “Craig, apasionado del movimiento, piensa en un espacio escénico en movimiento mediante el uso de grandes planchas (screens) que cambian y combinan sus posiciones y reflejan de modos bien distintos la luz que se proyecta” (Ecured, 2010).



Fotografía 2. Diseño de Gordon Craig para la escena final de "Hamlet". Fuente: Pinterest.



Edward Henry Gordon Craig, director de escena, fue considerado como un director y autor de vasta trayectoria. Craig es fundamental para pensar el teatro de ruptura del siglo XX, como antesala de Kantor. Desde su trabajo se aleja del modo de producción del teatro convencional vigente en el momento ya que consideraba que el teatro de su época era una condición miserable, caracterizado por las puestas en escena que partían de textos y que usaban la escenografía más como un decorado que ilustraba las acciones.

Craig propone “(Re) teatralizar el Teatro” (Craig, 2011, p. 21) que era totalmente ajeno a lo que ya se conocía como teatro, llevándolo hacia una nueva propuesta de corte modernista. Es decir, los elementos puestos en escena, toman un valor importante para la escena, ya dejan de ser un simple elemento decorativo como en el teatro convencional. Además, la obra ya no se desarrolla a partir del texto creado en papel ni tampoco mantienen sus diálogos aprendidos, sino desde sus propias emociones, sentidos; además de que modifica radicalmente la concepción del rol del director, convirtiéndolo en aquel que asume todo el control de todo, tanto del escenario como de la escena. “El director logra una obra bella cuando tiene el control de todos los elementos y éstos se vinculan entre sí, lo bello para Craig es la expresión” (Levy-Daniel, 2010).

Craig, desde sus preguntas singulares, ya estaba interrogando el modo de concepción del teatro de la época. Esto se refleja, por ejemplo, en la idea de dramaturgia que con él deja de ser una tarea que se hace como inscripción pre-escénica de un texto en papel que posteriormente tendrá vida en el espacio, para pasar hacia una escritura desarrollada a partir de la escena misma. Al mismo tiempo, se está interrogando la categoría de actor propio del teatro representacional. “El postulado de Craig: recuperar la marioneta. Desprenderse del actor vivo”. (Kantor, 2010, p. 123).



Es decir, no precisamente se refiere a desaparecer al actor, sino a este actor que actúa antes que pensar, a este actor que se deja llevar emocionalmente y no prevaleciendo su inteligencia, Craig considera que el actor es netamente un instrumento del autor, que se aprovecha de sus encantos y esto, no es arte, ya que para el espectador, más que fijarse en la obra, su mirada se enfoca en la actuación del actor, sus virtudes, se deja llevar por lo emocional del actor, y una vez que la obra concluye, esto termina.

Claramente para Craig al actor se lo comienza a mirar como una supermarioneta. ¿Por qué se lo llama supermarioneta? porque si pensamos en la marioneta, a la mente nos llega la imagen de un muñeco que es manipulable al antojo del actor, un objeto cuyo propósito no es más que, el de ser un instrumento que carece de alma, sentimiento o emoción; pues éste no es el caso, la supermarioneta de la que habla Craig, es de aquel actor que se convierte en algo más que una marioneta, una fuerza superior que sale del actor mismo, elimina la idea del actor comprendido desde la tradición de la representación, un estado desde el que se comienza a pensar en sí mismo. “La marioneta de Craig. Su idea de sustituir a un actor vivo por un maniquí, una criatura artificial y mecánica, para preservar la coherencia artística, resulta en la actualidad desfasada” (Kantor, 2010, p. 126)



Fotografía 3. Objetos con alma. Fuente: El País.



Esta marioneta es dotada de mucha capacidad de contener material disponible que tiene la facilidad de darse ante tal o cual situación de la que se encuentre. Craig desea eliminar la figura tradicional del actor que se veía hasta ese momento en el teatro debido a sus condiciones como ser humano que es: acciones que pueden llegar a ser torpe, equivocarse, su virtuosismo que sobresale ante el espectador, etc., como observamos en la siguiente cita: “La interpretación no es un arte. Por lo tanto, es incorrecto hablar del actor como artista”. (Craig, 2011, p. 106) y el lugar del espacio y escenografía para la construcción de los sentidos del espectador.

Para crear una obra de teatro se debe trabajar con elementos y materiales con los que se pueda calibrar, como el diseño de la obra de arte y claramente para Craig, el hombre no era parte de esos materiales. Tomando de referencia la siguiente frase: “El artista es aquel que dibujando ciertos símbolos y formas crea la impresión de un burro: y el mayor artista es aquel que crea la impresión de toda la especie del burro, el *espíritu* de la cosa” (Craig, 2011, p. 109), podemos decir que, para Craig, se puede crear la impresión de algo trabajando mediante simbologías y formas, pero el mayor trabajo es cuando se muestra todo lo que conlleva el objeto, en especial su esencia, el espíritu del objeto mismo, ya que ahí es cuando verdaderamente se puede sentir su presencia.

Gordon Craig deseaba trabajar con la marioneta y sin dejar a un lado al actor, deseaba que sea la marioneta quien cumpla un papel protagonista en la obra. Para el autor en mención, la marioneta le sirve como metáfora para repensar no solo el lugar, sino el rol del actor. Su intención es imaginarse al actor como una supermarioneta. “El actor debe irse, y en su lugar llega la figura inanimada; podríamos llamarla supermarioneta”. (Craig, 2011, p. 122).



En cuanto a la frase anterior, no se refiere literalmente a que el actor debe desaparecer del teatro, a lo que se refiere, es que del actor debe surgir la marioneta, este objeto del cual surge con fuerza, sin necesidad de representar algo. La supermarioneta a la que se refiere Craig, ha sido de gran importancia para referirnos a su teatro y a su forma de creación, la supermarioneta se refiere al títere.

La supermarioneta es la figura más extraordinaria que puede verse en un escenario, todo lo contrario, a lo que comúnmente podríamos denominar a una marioneta, como el hecho de describirlo como rigidez y reflejo de estupidez, pues así nunca fue considerado por Craig. "Desciende de las estatuas de piedra de los viejos templos, hoy viene a ser la forma deformada de un dios". (Craig, 2011, p. 122).

Con esta última frase de Craig se ve claramente la importancia de la supermarioneta en el arte de la representación. Craig observa al ser humano y llega a la conclusión de que por muchas causas como, la de sus acciones y emociones, son resultado del azar, y que su condición física es una limitación para la construcción, lo que lo convierte en un elemento distante a lo uniforme de la naturaleza y por consecuencia, ajeno al arte, ya que es donado de coherencia, lo que no le permite concebir el placer, la hermosura.

2.2 De Craig a Kantor: la concepción actoral

Una de las influencias de Craig en el trabajo de Kantor se hace evidente en el trabajo; el actor, va a ser radicalizada por Kantor, lo que se muestra en declaraciones dadas por Eleonora Duse como a continuación: "Para salvar el teatro, hay que destruirlo, es necesario que todos los actores y actrices se mueran de la peste...son ellos los que imposibilitan el arte". (Kantor, 2010, p. 123).



La intención de Kantor, no es matar en sí a la figura del actor, sino más bien que a partir de la creación de este, según la tradición de la representación, dar a luz a un nuevo tipo de actor que no represente un rol, más bien que de él pueda surgir una fortaleza, energía, etc. A partir de reconocer los modos de pensar-hacer arte, es decir, su trabajo en la creación de escena de Craig, que posibilita o permite nuevas formas de relación y desde ahí conocimiento para la estética del Teatro.

Tanto para Craig como para Kantor, sus obras parten desde el interés por el movimiento del objeto en escena y cómo estos pueden permitir al espectador interpretar la obra desde su creatividad y perspectiva de la escena. Claro que, para Craig, el actor debía ser eliminado por completo del teatro, y ser únicamente la marioneta quien fuera el principal intérprete, esto no lo fue para Kantor, ya que él no elimina al actor, sino que, en el caso particular de *La Clase Muerta*, que es la que se abordará más adelante, la figura del maniquí se volvió central para generar su idea en la escena. De hecho, es desde el maniquí que parten en importancia los demás elementos, entre ellos el actor.



Fotografía 4. Escena. Fuente: Pinterest.



Lo que se acaba de señalar claramente fue un punto de ruptura en la concepción del Teatro en el siglo XX, ya que la escena venía de ser un espectáculo convencional, en donde los espectáculos parten siempre desde un texto dramático, en donde las escenografías eran grandes decorados, que muchas veces no eran ni utilizados, sino que solo daban el ambiente a la escena, en donde el actor era principal para la escenificación y representación de los personajes y el texto aprendido.

Debido a las nuevas maneras de creación y nuevas concepciones de Teatro, es que el Teatro comienza un cambio en sus representaciones y Kantor lo plasma tiempo después, logrando así que el Teatro cambie hasta el día de hoy.

Podemos referirnos a que existe un punto en relación entre Kantor y Craig con respecto a la idea en común de un actor que no es intérprete, más bien es el material por el cual existe, como fuerza, como materia, como objeto, al igual que la marioneta. Es decir que, Craig utiliza la figura de la supermarioneta como una metáfora, Kantor claramente en *La Clase Muerta* usa al objeto con el cual se interactúa en escena con los actores sin dejar de ocupar ambos, la misma importancia. La marioneta es quien permite que el espectador pueda comprender desde su propia percepción e imaginación y creatividad, lo que el títere puede ofrecer con su presencia. Como ejemplo podemos observar en cada una de las obras de Kantor en donde el títere es el principal intérprete de la escena. Refiriéndonos a la marioneta como principal elemento de creación, y viniendo de ser un artista plástico, comienza su creación artística, ya que deseaba contemplar al movimiento del objeto, su memoria, su particular esencia, y eso lo llevó a adentrarse al mundo del Teatro, un lugar para crear imágenes que permitan ser observados en vivo, en una realidad que muestra una ilusión sin dejar de pertenecer al presente.



Gordon Craig comienza una nueva perspectiva del teatro mediante sus interrogantes, dejando a un lado el teatro convencional y dando paso al teatro moderno; como bien decíamos anteriormente, todas estas metáforas implantadas por él, acerca de la supermarioneta, ayudaron a Kantor a que años después, las pueda llevar a cabo mediante sus obras, en donde la idea de esta “supermarioneta” es uno de los principales trabajos expuestos en escena y su manera singular de trabajar el teatro.

Tan radical es el aporte que a la escena trae el autor polaco, que algunos estudiosos actuales como José Antonio Sánchez han dicho: “Un tanto groseramente, podríamos decir que Gordon Craig funda el Teatro moderno y Tadeusz Kantor setenta años después, lo liquida”. (Sanchez, 2008, p. 8).

Esta estética creada por Craig y aplicada y llevada a su extremo por Kantor, permiten un lugar, donde el actor se vuelve aquel quien no domina el sentido de la escena completamente, más bien es aquel que se vuelve un canal o instrumento para que los objetos hablen y su escucha permita despertar al espectador diversos significados. Esto, porque invitan al espectador a crear su propia idea de la obra, a pensar sobre lo que ocurre en escena y sobre la materia viva que pueden ser materiales insospechados.

2.3. Kantor: los objetos que permiten la escritura espectacular.

El autor aquí abordado, como se refirió en párrafos precedentes, viene de las artes visuales y es de ahí –probablemente- que haya venido su gusto por la materialidad, por los objetos. A partir de la escucha de estos objetos nace su interés por destacar a aquellos que él llama pobres.



Kantor se refería por objeto pobre a aquél que aparentemente resulta ya inservible y ha sido desechado, considerado como basura, sin sentido alguno; pues ese objeto es considerado por Kantor como aquel que tiene más potencia. Él detecta que ese material en desuso aún tiene vida, porque es el que lleva consigo memorias guardadas que con la correcta escucha, en realidad: atenta, ellos podrían salir de nuevo a flote y mostrarse.

El creador escénico, de ese modo, hace una imbricación entre la visualidad y la escena, con el objetivo de crear un lugar en donde el espacio, los objetos, los materiales, los actores, partan hacia un mismo entorno. Poco a poco ello va contribuyendo a hacer visible su gusto por lo corporal, sonoro y también lo verbal, tanto en happenings y espectáculos experimentales.

Este artista va hacia los objetos para buscar cómo manifiestan su particularidad y su alma, siendo así que no trataba de imponer o buscar una función para ellos. Por el contrario, eran ellos quienes se manifestaban por sí solos haciendo tangible su condición poética en el escenario y a partir de ellos surgía la obra, nunca a través del texto.



Fotografía 5. Tadeusz Kantor, creador de la pintura viviente. Fuente: Attaquarte.



Como se mencionó anteriormente, Kantor, desde sus inicios en el teatro se vio sumamente atraído por los objetos, ya que según él son capaces de guardar valor y memoria, y que, en cualquier momento, esas memorias pueden volver. Su trabajo con los objetos lo llevaron a interesarse por el movimiento del mismo para a su vez introducirlo en el escenario, queriendo así, demostrar mediante sus creaciones, todo lo que sucede en la sociedad, en los acontecimientos, resultado de las acciones de las personas a su alrededor, en este caso la muerte, quien era la protagonista de los sucesos que marcaron la segunda guerra mundial.

Cuerpos mutilados, sin vida, almas en pena, captaban el interés de su mirada. Ellos eran su principal objetivo para mostrar mediante el maniquí. Es posible observar aquellos objetos que permanecen en escena y que sin ser menos importantes que otros, ya sean estos, como bien observamos en cada obra, sillas, pupitres, puertas, cuadernos, maniqués, y muchos más, forman parte de un entramado en donde juntos empiezan a dar vida a la obra, por ejemplo, un ambiente escolar que nos regresa a esa época de la niñez de la que todos recordamos y podemos volver a vivir. En cada obra de Kantor es notorio que siempre utiliza mucho el objeto como hilo conductor del desarrollo de la obra. Su objetivo es “revalorizar globalmente los objetos y el material de la acción escénica: madera, hierro, estufa, libros, hábitos y objetos curiosos ganan aquí una cualidad y una intensidad táctil sorprendente que es difícil de explicar. Esta cualidad resulta en principio del sentido que el artista Kantor da al “objetivo miserable” o también llamado por él como parte de “la realidad del menor rango”. Las sillas son usadas, los muros ahuecados, las mesas recubiertas de polvo y de cal, viejos utensilios son roídos por la ruina, pasados, usados, mohosos y manchados. En ese estado ellos testifican su vulnerabilidad; esa suerte de “vida” que tienen muestra su intensidad”. (Lehmann, 2016, p.110).



Efectivamente, el apogeo del Teatro de los Objetos está muy conectado a situaciones de tensión social.

El origen del teatro de objetos nace en la década de 1980, y no por casualidad. Aquellos años fueron el final de lo que en Francia llamamos los “Glorieuses Trente” (“los treinta años gloriosos” en referencia al periodo de crecimiento económico entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la década de los años 1970.) Es el fin del bienestar. (Larios, 2017, p. 22).

Una puerta que la utiliza para entrar y/o salir, y así sucesivamente encontramos objetos que su función no deja de ser para la cual han sido contruidos y forman parte de la escenografía. Pero existe también otra relación en la que objetos llegan a ser extensiones del cuerpo y estas extensiones pueden ser simbólicas, como si se tratara de una prótesis o una parte natural del mismo cuerpo del actor, tal y como se muestra en la obra *La clase muerta* de Kantor. Como claramente nos dice en el siguiente párrafo el filósofo Pascal Quignard, “El objeto es la parte de lo real que se pone por delante; está delante de los ojos como la presa; está colocado ante todos como el botín”. (Larios, 2017).

Las materialidades en general, como los objetos, en particular, son aquellos que nos llevan a nosotros los espectadores a estos espacios de conexión con los sentidos, y los que estos materiales nos llevan a vivir. Kantor en todas sus obras, permite crear un espacio en el que todo se construye desde el tiempo presente, entre actores, espectadores, objetos y sonoridad; es un espectáculo vivo en donde incluso es parte de él mismo, siendo quien, en cuerpo presente, dirige a todos y así crea la cuarta pared, en donde no permanece dentro, ni fuera de escena, ni tampoco siendo parte del espectador sentado en una butaca, permanece siempre a un filo, conectado con la obra.



En el teatro de objetos, el objeto funciona como una metáfora, hay una coincidencia en la mente del espectador entre la primera identidad del objeto y el personaje en el que se convierte [...] una relación metafórica. En el teatro de objetos, el uso original del objeto es todavía tan presente que obliga al espectador a ver simultáneamente dos cosas: se puede reconocer el objeto y extraño desvío al que se somete. El teatro de objetos es tal vez el que tiene más intensidad metafórica que todos los demás tipos de teatro. (Larios, Teatro de objetos, 2018).

De alguna manera Kantor, con su presencia en escena rompe con lo tradicional que se venía acostumbrado en el teatro, un teatro en el que todo estaba fríamente calculado, los diálogos eran aprendidos, en donde todo debía salir perfecto de acuerdo a lo ensayado y el director de la obra era uno más de los espectadores o pasando de incógnito. Claramente esto dejó de ocurrir en las obras de Kantor, él era considerado un actor más y en ocasiones no, su papel no siempre era identificado; sin embargo, era una presencia extraña que siempre era fundamental en cada obra.

Además de esta ruptura con su presencia en la escena, también es visible la maquinaria teatral con la que trabajaba en sus obras, todas las máquinas contienen ruedas para su mayor movilidad en cuanto de un lugar a otro, o de una escena a otra; de nuevo hacemos alusión a la ilusión de que se muestra pero el espectador está consciente de que solo se trata de una ilusión, es decir, estamos en escena y enfatizamos que estamos en escena, algo que permite apreciar la realidad y a su vez, la ilusión, y esto nos permite un rebote en nuestra percepción de realidad, es decir, nos mantiene conscientes del tiempo, del espacio.



Toda la revisión referida a los objetos y al uso de estos para la creación escénica, está conectada con una preocupación que está en la base de este trabajo de investigación, que tiene que ver con cómo el director escénico Tadeusz Kantor utilizó los objetos para configurar su lenguaje teatral. Específicamente cómo lo hizo en la creación de una de sus obras cumbre: *La clase muerta*.

La dramaturgia de Kantor estaba caracterizada por construirse no a partir de un texto escrito, sino que precisamente se evidencia en el espacio espectacular, desde el uso de los objetos, jugando estos un rol fundamental. Para llegar a ello, nombramos al siguiente autor quien, en la siguiente definición, permite percibir claramente la idea de espectacularidad y como se construye a partir de todo lo presente en escena, es decir, todo aquello que existe y permanece en el espacio, permite desde su escucha, una construcción para partir con la obra. “El espacio espectacular es todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público”. (Pavis, 1983, p. 178).

Es decir, la espectacularidad se trata de todas las materialidades (objetos, cuerpos, luces, etc.) que mediante sus formas de relación que le otorga el creador escénico permiten construir un tejido para despertar todos los sentidos al público espectador y mediante eso, construir sus propias lecturas.

Continuando con el autor, él dice: “El grado de espectacularidad a partir de una misma obra depende de la puesta en escena y de la estética de la época que tan pronto reprime como alienta, la emergencia de lo espectacular”. (Pavis, 1983 p. 178).

Esta espectacularidad puede ser variada en cuanto al manejo con el que se trabaje en la puesta en escena, es resultado del tiempo y estética con el que se quiera manejar y mostrar ante el público.



Pavis ha hecho mucho énfasis en cuanto a lo espectacular de una obra, es por ello que lo mencionamos, y a partir de ello, seguir con el análisis exhaustivo del trabajo con el objeto.

Lo espectacular es una categoría histórica que depende de la ideología y de la estética del momento, las cuales deciden lo que puede y debe ser mostrado y bajo qué forma, visualización, alusión a través del relato, utilización de efectos sonoros, etc. (Pavis, 1983 p. 178).

Refiriéndonos a lo dicho anteriormente, observamos que Kantor crea una ruptura a partir de su modo de producción dramática. Él renuncia al texto como principal forma de crear la obra, para ir hacia una profunda escucha de los materiales en escena y así, escribir en el espacio, característica que tenían un grupo de artistas pertenecientes a segunda mitad del siglo XX. Esto responde a una necesidad que ya habían expresado varios artistas, en el transcurso del siglo pasado y que Kantor promueve desde su propio quehacer un cambio radical:

En cuanto medio específico, el teatro solo ha sido arte desde que en el cambio del XIX al XX una serie de directores escénicos se empeñaron en reivindicar para sí la condición de artistas y en aplicar las ideas sobre la autonomía propias de la música y, posteriormente, de la pintura, al teatro. (Sanchez, 2008, p. 4).

2. 4 Metodología del trabajo escénico de Tadeusz Kantor

Kantor genera un lugar metafísico entre espacios y diferentes dimensiones; objetos (maniqués) que son presencias que remiten a una condición humanoide, actores que se caracterizan por su modo particular de desplazamiento, sus cuerpos tienden a ir hacia abajo, hacia el suelo, como si una fuerza mayor a ellos, los atrajera hacia la tierra; estos



cuerpos que no flotan, sino que se mantienen muy hacia el suelo, como ataúdes que han sido desenterrados, estos ‘entes’ permanecen en escena y no precisamente representan vida o muerte, se podría decir que, permanecen en medio de estos dos estados, en donde no llegan a ser ni hombre ni tampoco marioneta y que más que ser personajes, éstos actores y los objetos presentes son presencias que despiertan reminiscencias, son presencias que abren potencias y generan extrañamientos; todos éstos forman parte de la escenografía y el lugar en donde se genera la obra, un espacio en el que comprendiendo la muerte, sabremos lo que es la vida.

Parte desde el espacio mismo, desde los objetos puestos en escena, desde la escenografía, desde el teatro vivo, es decir, desde ese teatro en donde se juega la ilusión con la realidad, en donde estamos como espectadores, conscientes de que lo que pasa en escena, es una idea ilusoria en tiempo presente. Todas estas herramientas, Kantor las incluye para que la obra se cree por sí sola; nunca parte desde un texto dramático, como el teatro convencional estaba acostumbrado mostrarse ante el público, ya que, así fue que el teatro desde sus inicios fue concebido.

Es ahí donde Kantor rompe aquella antigua modalidad; ahora es el espacio espectacular quien da a conocer su obra, es quien da el sentido; en *La Clase Muerta*, la obra nace y se recrea desde los objetos y su espacio, en este caso no se escribe acerca del maniquí, es el maniquí quien escribe el sentido de la obra, entonces el espectáculo vivo que se genera es el tejido de todos los materiales que se ponen o están en escena y que solo se descubre este sentido mientras estén en el espacio.

Los objetos no solo llegan a tener aspectos casi que humanos, sino que también se manipulan a la vista de los espectadores, los intérpretes entran y salen del lugar sin que nadie llegue a sorprenderse, tal y como vemos en *La Clase Muerta* en donde Kantor



muestra claramente cómo los objetos no se vuelven fantasiosos ni irreales, sino que al ser utilizados con ruedas para mayor facilidad de desplazamiento de un lugar a otro, el espectador permanece consciente de lo real que es la obra.

Ana Alvarado habla sobre aquellos objetos que han sido desechados, que aparentemente han perdido su valor, ya no son importantes, aquellos que fácilmente los podemos encontrar en la basura, son objetos ya hechos, que no necesitan de una reformulación, un cambio, sino que son y así se mantienen y encajan en el lugar. “El objeto de Kantor es inasible e inaccesible, alejado y extraño. Puede presentárselo por la negación, escondiéndolo por medio de algo, embalándolo, empaquetándolo y sometiéndolo a un ritual absurdo”. (Alvarado, 2009, p. 14.).



CAPITULO 3. La clase muerta. Aportes para repensar la escena.

3.1. Contexto histórico del surgimiento de La Clase Muerta

La Clase Muerta de Kantor surge en el marco del tiempo de guerra que se vivía en aquellos días: la “Segunda Guerra Mundial, el conflicto más grande y destructivo de la historia. Esta guerra sucedió el 1° de septiembre de 1939 en Polonia y se dio por terminado el 2 de septiembre de 1945”. (United States Holocaust Memorial Museum, 2019)

Este conflicto bélico duró alrededor de seis años, en donde Polonia fue un país víctima, al igual que otros dentro del continente europeo.

Polonia pensaba que estaba a salvo de cualquier agresión alemana. La propaganda estatal de entonces aseguraba que el país y sus socios del oeste —el Reino Unido y Francia— estaban unidos por fuertes lazos y que, por tanto, cualquier ataque contra Polonia procedente de Alemania sería repelido con éxito, relata Pijoya. (Sputnik Mundo, 2018).

El director polaco deseaba representar, y más que eso, deseaba mostrar todo lo que a su alrededor se vivía, se sentía, se veía; un fuerte sentimiento de muerte y la condición de los muertos; la guerra que, en ese tiempo sucedió como anteriormente mencionamos, en la ciudad de Polonia, donde Kantor se encontraba; esta guerra dejó consigo muchos rastros y sucesos, y esos mismos sucesos fueron los que motivaron al autor a crear sus obras.

No solo en esta pieza, sino en el grueso general de las obras Kantor, se puede visualizar a aquellos personajes que representan a ancianos, fantasmas, que traen consigo memoria, ancianos que de alguna manera manifiestan la muerte al presentarse así, tal cual como muertos. Estos personajes son tan reales y a su vez tan ilusorios, que no se encuentran del todo vivos, pero tampoco están muertos, simplemente existen y van ahí por el mundo, son



estos personajes activos, aquellos que se encuentran entre el hombre y la marioneta; la marioneta que para Tadeusz Kantor trae a escena la potencia de la muerte: es decir, hace un cruce de sensaciones y tiempos.

3.2 Situarse en la Segunda Guerra Mundial

Como es de conocimiento general la Segunda Guerra Mundial fue sin duda alguna uno de los mayores sucesos nefastos para la historia de la humanidad por la exorbitante cantidad de personas que murieron por dicho acontecimiento; todo comenzó tras rastros de la Primera Guerra Mundial, que obedecieron a líos de poderes políticos. “Alemania inició la Segunda Guerra Mundial al invadir Polonia el 1° de septiembre de 1939. En años posteriores, Alemania invadió 11 países.” (United States Holocaust Memorial Museum, 2019).

En esta época él estaba en la ciudad de Cracovia, Polonia. Por esta razón Tadeusz Kantor se hizo eco del conflicto, ya que sintió de cerca la muerte. Siendo él un observador externo pero muy cercano de todo lo ocurrido allí, tales sucesos incentivaron a Kantor a generar teatro relacionado a la muerte y que marcaría su camino para toda la vida. “En el teatro lírico de la ceremonia de Kantor, los objetos aparecen como una reminiscencia del espíritu épico del recuerdo y de su predilección por las cosas”. (Lehmann, París 2002 p. 112).

Este creador, que para aquel entonces se desempeñaba como profesor de Bellas Artes y Director de Teatro, se siente impelido por esta vivencia tan radical a generar una de sus mayores características para llevar a cabo las composiciones de su trabajo artístico. Se trató de una estrategia para sobrevivir en medio de esa incertidumbre debido a la situación que ocurría.



El multifacético polaco comentaba que, cuando miraba hacia su pasado, veía claramente en él ocho etapas, correspondientes a sus ocho espectáculos. Cada una de estas etapas significó para él un cambio fuerte, no en las ideas, pero sí en las formas. A una primera etapa él denomina de teatro informal, que es la que él asocia a los primeros años de la década de las sesenta, ligadas a su etapa de pintura informal, que practicara desde 1955. (Torres, 1986).

Tadeusz Kantor fue un artista multifacético a lo largo de su vida, ya que estuvo inmerso en diversos campos de estudio artístico y de alguna manera todas estas herramientas se han conjugado para lograr magníficas creaciones artísticas hasta el último de sus días, siendo actor, pintor, dramaturgo, director de teatro, director escénico, etc. “El mundo, en esta época, era verdaderamente informal”, comenta Kantor. Citado por Rosana Torres, el artista polaco explicó:

Después vino, en especial para los polacos, el vacío, la nada; de ahí que venga posteriormente, a partir de 1963, la etapa del teatro cero, en que hay que sobrevivir en el vacío. Después viene la época del *teatro-happening*, en torno a 1967. En 1972 surge una época que he definido como de teatro imposible. Entre 1970 y 1972, el mundo estaba sin salida en Polonia, en Francia, en todas partes. No había solución en ningún sitio. (Torres, 1986).

Claramente partiendo de ser un artista visual y plástico, Kantor enfatizó su trabajo en las formas y expresiones, que eran principalmente enfocadas desde la perspectiva visual, tal y como la pintura, fotografía y cine. Lo visual siempre es uno de los modos por el cual se llega a la emotividad del espectador y sus sentidos pueden variar y ser cambiantes de acuerdo a lo que esa imagen refleja en uno. Desde este punto, podemos ver que Kantor comienza su mundo en el arte partiendo siempre desde lo visual, jugando con las



imágenes y cómo éstos influyen increíblemente en el espectador; luego su trabajo se enfrasca en la dramaturgia, siendo así, escribe el Manifiesto del teatro cero, en donde escribe acerca de los actores, el desapego del significado de las palabras y ruptura de sentimientos.

“A partir de 1975 se pudo conocer la trayectoria de Kantor desde España. En aquel momento crea *La Clase Muerta*, en ruptura sin precedentes con sus etapas anteriores”. (Torres, 1986). Luego a partir de su interés por el objeto y su movimiento, entra al mundo del Teatro, en donde comienza como actor en un grupo clandestino y después funda su propio grupo teatral llamado Cricot 2 en 1955, formándose como director escénico con su conocido Teatro de la Muerte, en donde es bien recibido con sus obras en donde el tema principal y en sí, su forma de producción teatral, se basa netamente en “La Muerte” ya que como bien sabemos, Polonia, lugar donde nació Tadeusz, pasaba por la segunda guerra mundial y tras los resultados que dejaba dicha guerra, él parte desde aquel punto para posteriormente sus creaciones.

En su teatro, Kantor, como director, adopta esta idea de la cuarta pared, este concepto de cuarta pared se origina a partir del naturalismo en el teatro a comienzos del siglo XX, “Fue el director Konstantin Stanislawski quien comenzó por imaginar una ‘cuarta pared’ que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y ‘olvidándose’ así del espectador”. (Málaga Jorge , 2012), sabemos muy bien que cuando hablamos de la cuarta pared en el teatro, nos referimos a esa pared imaginaria que existe entre actor y espectador, es decir, no hay contacto visual de ningún tipo entre ellos, esta pared ‘invisible’ permite que el espectador pueda mirar lo que sucede en escena y conocer la vida de aquellos personajes y sus acontecimientos.



Ahora bien, existen ciertas ‘reglas’ dentro del teatro, en donde deben ser conscientes al momento de la obra es escena, tal cual como lo dice en la siguiente cita: “El actor tiene que hacer que el público no está y aun así no actuar para él, no dando la espalda, hablando hacia ellos, etc. A veces esto añade una dificultad extra para el actor.” (Premiere Actors, 2018).

En el teatro particularmente de cómo realicen los trabajos previos para la construcción del personaje y por ende de la obra, se han llegado a métodos para crear esta pared imaginaria y así mantener esta “distancia” entre actor y público, sin embargo, el teatro comienza dando un giro y rompe con la cuarta pared, queriendo así, tener un contacto más directo con el espectador, como por dar un ejemplo, mirar fijamente a los ojos de alguien que esté sentado en el público. “Posteriormente, Bertolt Bretch, oponiéndose al método Stanislavsky, rompe la cuarta pared en sus obras teatrales, dejando en claro que todo lo que ocurre en escena es ficción”. (Málaga Jorge , 2012).

Parafraseando y dando como ejemplo ya que esta ruptura de la cuarta pared, no solo se comienza a dar en el teatro sino también en otras ramas del arte, como por ejemplo en el cine, mientras realizaban una escena para una grabación titulado Miller and Sweep, de George Albert Smith (1898) se da un inesperado giro y rompen la cuarta pared.

Sin saberlo, Albert Smith fulminó los límites del cuadro y mostró que la vida continuaba más allá de lo mostrado. El espectador debía recomponer el relato, construir una historia verosímil alrededor de un fragmento, quizás la de una persecución cuyas razones se nos escapan, esa necesidad que compartimos de construir un relato coherente de nuestra vida. (Vilageliu, 2010, p.125).

Kantor toma esta nueva condición del teatro en sus obras, mostrando claramente esta ruptura de la ‘pared invisible’ debido a que permanecía, en escena mientras la obra se



daba a ejecutar, siendo así un personaje más, con el objetivo de seguir dirigiendo a los actores aún en escena.

En el espectáculo vivo, los espectadores son convocados, llamados a construir su propia obra, su propio montaje, afrontando focalizaciones múltiples como gestos, voces, la iluminación, la sonoridad. Y se encuentra implicado en relación con los otros espectadores.

El texto espectacular en las obras de Tadeusz Kantor se origina a partir del espacio en tiempo presente, tanto como los objetos y materiales en general que forman parte de la escenografía y de la obra; estos mismos materiales generan por sí mismos un sentido a la obra, todos ellos presentes comienzan a hablar, comienzan a mostrarse tal y como desean ser vistos, escuchados, sentidos. Kantor permite la escucha de estos materiales para que por ellos mismos hablen. Kantor deseaba crear un ámbito escénico que permanezca fuerte como para que cuando surja el encuentro con una obra dramática no haya daños en el sistema ya construido y que más bien sea incorporado en él. “El texto espectacular comprende todos los materiales de la representación. Se puede considerar como texto el ensamble de la gestualidad de un actor, la sintaxis corporal de una configuración de un actor, el ritmo de la actuación, la palabra”. (Helbo, 2007, p. 44)

Cada una de las obras de Kantor, tiene su particularidad, debido a su manera incomprensible de entender a primera vista, ya que como mencionamos anteriormente, su trabajo en el teatro, daba un cambio radical, debido a que el público asistía a obras con estilo más tradicional; por eso sus obras permiten al espectador adentrarse a un estado de inquietud y desconcierto, llegando a permitirse buscar la comprensión misma desde su ser, y eso, es en realidad lo que el director busca en el público.



“La poética de Kantor lleva a que el espectador disfrute no solo de una obra de arte, sino que encuentre un misterio a investigar, una tarea a perseguir”. (Kantor, 2010. pp. 77, 78.)

Sabemos bien que, nos resulta muy complicado tratar de concebir una idea clara de lo que Tadeusz Kantor desea mostrar en cada una de sus obras, ya que pareciera que cada momento, cada instante de sus obras, resultan incoherentes, y que no tiene un orden narrativo, convencional, es decir, no hay una fábula en el sentido aristotélico.

Kantor no da un sentido direccional y único al espectador, sino que hace que sea el espectador mismo quien componga la obra a su gusto; no le da una historia en el sentido convencional del término, sino que le da al espectador unos fragmentos de imágenes u objetos clave, para que sea el (espectador), quien comprenda a su modo de ver.

Claramente no es lo que estamos acostumbrados a ver, sus obras son poco convencionales, ya que en las obras se suele tener una clara narración de la obra, como por ejemplo, que quiere mostrar el director, que quiere decir con cada escena, e incluso muchas obras llegan a caer en el cliché porque resulta ser claro su mensaje desde que comienza la obra, y muchas veces resulta aburrido, entonces, es evidente que el autor debe construir sus obras de tal manera que su contexto llegue al público, que haya una idea clara de comprensión para que el espectador quede satisfecho ante lo que ve; cabe recalcar que en las obras de Kantor, no existe un sentido direccional y único hacia el espectador, más bien Kantor logra que sea el espectador quien vaya creando su propia obra, es como si el autor solo nos otorgara fragmentos, imágenes, o los mismos objetos utilizados parten de una idea incompleta con claves para que los mismos espectadores sean quienes vayan creando la obra. Es como si viéramos fotografías vivas, como flashes que rápidamente el director nos manda y que aparentemente cada una de ellas no tuvieran relación, lo que resulta difícil una comprensión clara de la escena.



Es por ello que podemos hablar de su escenografía, sus objetos, sus personajes e incluso su idea un tanto obsesionada por la muerte, que sabemos bien que estuvieron representadas en cada una de sus obras, llegando a tener una vaga idea de lo que posiblemente nos quiso decir, pero cada espectador supo tener sus propias conclusiones, que incluso podemos encontrarlas en escritos que hablan acerca de él y sus trabajos. Sin embargo, para nosotros nos resulta aún más complicado hablar sobre sus intenciones, ya que solo contamos con escasos registros de sus trabajos teatrales, por lo que cada espectador logra interpretar a su manera lo que posiblemente quiso decir Kantor en cada espectáculo.

3.3 El lugar del director - ruptura de la ficción con la presencia de Kantor

Para Kantor lo importante para sus obras, era mantener el equilibrio entre la ilusión y la realidad, entonces en sus obras tanto actor como espectador deben estar conscientes de aquello. El director polaco siempre se encontraba (como si fuera el guardián de la obra) presente en escena, en cada espectáculo, desarrollando distintos roles, nunca fueron claramente determinados, ya sea como actor, observador o director de escena; pero siempre indispensable.

Kantor mantenía la idea de que el teatro debía construirse a partir del descubrimiento de su propia materia, su energía, y sus medios para expresarse. No debía permanecer en solo transmitir la literatura. El no creía en que el teatro fuera una copia de textos literarios, sino que fuese un espacio con libertad e independencia, en donde el texto dramático o texto en general solo era parte de los elementos que conformaban para tener como resultado al espectáculo, nutriéndose del arte en general. Es por eso, que al crear el grupo Cricot 2, sus integrantes no solo eran actores, sino que también había pintores, músicos, en conclusión, varias ramas del arte permanecían inmiscuidas en su teatro.



El grupo, a pesar de haber tenido gran acogida en algunos países, fue también objeto de crítica, ya que Kantor rompía con la forma de teatro convencional, burgués, que de alguna manera creía que se había convertido en una fábrica de espectáculos con el único objetivo de llenar la temporada. Lo que Tadeusz buscaba con esta nueva forma de Teatro, era que la creación empezará a nacer desde lo nuevo, desde lo imposible, dejaba a un lado lo ‘ya conocido’. Elimina la creación de manera inexorable.

3.4 La clase de muerta

- Título de la Obra: *La Clase Muerta*.
- Lugar y fecha de estreno: Cracovia, 1975.
- Director: Tadeusz Kantor.
- Grupo: Cricot 2.

A continuación, se genera un análisis del registro de la obra en cuestión, del año 1975.

Puede consultarse en tal enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY>.

Se desarrolló con el grupo Teatro Cricot 2, fundado en el año 1955 junto con Maria Jarema y Kazimierz Mikulski

3.5 Descripciones

“Cuando los muertos entran en “La clase muerta”, se sientan al lado de sí mismos, de quienes fueron antes” (Kantor, 2010, p. 45). Prácticamente es aquí cuando el espectador nota la presencia de la muerte en la obra, justamente cuando los actores entran y se sientan junto a los maniqués.





Captura de pantalla 1. Tadeusz Kantor "Umarla Klasa". Fuente: Youtube.

Hay una sensación de confusión, ya que, para nosotros como espectadores, observamos a los ancianos y a las marionetas juntas, sabemos que están ahí, que son uno solo y que a su vez no; ahí se crea automáticamente la relación entre actor y objeto, mostrando aquel sentimiento de dolor, de sufrimiento de aquellos ancianos que miran quienes fueron. "El dolor de la despedida final, el segundo inconfesable, atroz, que separa las almas vivas de las muertas" (Kantor, 2010, p. 43). Aquel dolor que los humanos sentimos al perder a un ser querido o al encontrarnos frente a frente con la muerte, era lo que Kantor quería demostrar en cada una de sus obras.

"La muerte aparece siempre enmascarada en sus obras. En la clase muerta, es la mujer de la limpieza" (Kantor, 2010, p. 44). Kantor busca que el espectador sienta y observe que la muerte está siempre presente, latente, en todo momento; cada uno de nosotros cada día se enfrenta a la muerte, hasta que ella se apodera de nosotros.

3.6 Personajes y objetos

"Es posible que nuestros objetos hablen por nosotros cuando ya no estemos aquí", dice Shaday Larios. 2017. p. 49. Los personajes de Kantor, poseen la capacidad de tener guardados en ellos, memoria, memoria que pueden llevar al espectador a 'vivir' una vez



más, aquellos sucesos que ya forman parte del pasado, pero que, gracias a estas memorias, pueden volver al presente y como no, parte del futuro.

Estos personajes no precisan de un nombre, y es esto lo que hace que sean menos humanos, más bien son renombrados por lo que hacen, es decir, el soldado, la señora de la limpieza, etc. También hay ciertos personajes que llevan consigo un objeto adicional, que forma parte de su mismo cuerpo, tal y como una prótesis. Estos personajes no es que estén muertos, ni vivos del todo, simplemente existen, como todos nosotros.

Al observar las obras de Kantor, los personajes empiezan a parecerse a las fotografías a blanco y negro, aquellas imágenes que pertenecen a miles y miles de años atrás y la condición con la que habitan es el de estar entre el hombre y la marioneta, muchas veces se asemejan a las marionetas, pero nunca llegan a serlo.

El objeto, que es parte fundamental y quien fue de gran importancia para Kantor. “En el intento por develar su enigma, el sujeto cae prisionero de su propia ilusión, mientras que el objeto, inaccesible, continúa su periplo por el mundo, sobreviviendo al hombre” (Kantor, 2010, p. 61).

El director polaco creaba una y fue esta relación la que lo llevó a sondear la idea del movimiento, y es así como introduce esta mecanicidad del objeto en el escenario.

Los objetos de Kantor vuelven a ser utilizados en otro espectáculo, así como cuando una escena vuelve a repetirse en otras obras, ya que el teatro de Tadeusz no se reduce a un solo espectáculo, sino que todas forman parte de una gran obra, que permite al espectador a un lugar en donde sus sentidos son abiertos, su conciencia despierta. Por lo general, los objetos de Kantor suelen tener unas ruedas para facilidad de movilidad dentro de escena y son trabajados a partir de madera, papel o metal, en donde sus colores predominantes son el blanco negro, gris; y muchas veces suelen estar pegados a sus personajes.



En *La Clase Muerta* se puede observar cómo cada elemento presente en la obra habla por sí solo; bancas que nos llevan a la época escolar, ancianos que aparecen y desaparecen de la habitación, maniqués (la infancia de los ancianos) que permanecen estáticos en los asientos de los ancianos; una atmósfera sonora que acompaña a los ancianos; dentro de los ancianos están quienes repiten palabras y se hacen preguntas sin obtener respuestas, un soldado ronda por toda la sala. Esto, permite una forma de dramaturgia espectacular a base de reflexiones teóricas, es decir, Tadeusz no construía a partir de un texto dramático, no existe un discurso sino surgen ideas y estas ideas se transforman en palabras.

Una mujer que se encarga de la limpieza lee el periódico y siempre trata de que el orden reine el lugar e intenta callar a los ancianos; hay una mujer que termina siendo burlada por sus compañeros de clase, ella está en la silla en donde se encuentra sentada atada las manos y con las piernas abiertas, en el suelo frente a ella se encuentra una cuna con forma de ataúd, de ahí dentro se oye claramente un sonido espeluznante provocado por dos pelotas, se podría decir que aquel sonido nos da la idea del momento justo en el que se nace o se muere, una mujer constantemente observa por detrás de una ventana y mira todo lo que sucede allí, un viejo se refugia en los baños en donde parece conversar con él mismo o con alguien más; la mujer que limpia el lugar, termina haciéndolo con cada uno de los cuerpos.

Existen cuerpos con objetos adheridos a sí mismos como si fueran prótesis, como aquel viejo que anda con la bicicleta que, claramente es parte de su cuerpo y del que nunca se despega, así mismo podemos decir que tanto la ventana, el periódico, la cuna, forman parte fundamental de aquellos cuerpos a punto de morir.

Los maniqués, que por otra parte son objetos de igual manera y quienes representan a la niñez de estos ancianos. Son los protagonistas de este hilo conductor que se teje hacia los

personajes y otros objetos. Estos, a pesar de estar inmóviles, aparentemente, actúan y llevan consigo una intención dramática dentro de la obra, ya que a partir de ellos comienza la obra, y los espectadores podemos tener una idea clara de que los maniqués son ellos mismos (ancianos) en el pasado y que siempre se mantienen presentes.

Vulnerable, el actor humano, componente de la estructura general de la escena, se vuelve compañero de los objetos (...). En Kantor, los actores humanos surgen en una especie de estado marginal en relación a las cosas. La jerarquía hombre-cosa vitalmente necesaria para el drama -donde todo gravita alrededor de las puestas en riesgo humanas, donde las cosas no existen más que como accesorios- desaparece (...). (Lehmann, 2016, p. 111).



Captura de Pantalla 2. Tadeusz Kantor "Umarla Klase". Fuente: Youtube.

Si en los párrafos anteriores se describen las situaciones de modo fragmentado, es porque la escena en su totalidad, está compuesta por diversos espacios-fragmentos-materiales-



objetos-cuerpos que actúan en paralelo. Es en la superposición de los mismos que se va abriendo el sentido. Las palabras dichas por los actores sin aparente narratividad, encuentran su sentido cuando se encuentran con estas escenas diversas y así se van configurando significados posibles múltiples. Asimismo, le invita al espectador a ir moviendo su mirada y generando sus propias formas de coser la escena, generando así puntos focales según cómo va despertándose su sensibilidad. No es posible, entonces, hablar de un sentido único, sino de un conjunto de posibles que arrojan a pensar sobre un campo y no sobre algo plano.

Ya para intentar hacer un ejercicio de interpretación (que puede ser uno, de muchos), en *La Clase Muerta* aquellos ancianos que, de alguna manera regresan al pasado, al tiempo en donde vuelven a sentirse como aquellos niños que fueron algún día, sus memorias y sentires regresan a ellos, tanto es así que sus acciones dinámicas se vuelven infantiles, mostrándonos a unos niños con cuerpos de ancianos.

El maniquí ha sido de gran importancia para Kantor, porque es un objeto que además de representar la muerte ya que es desafiante, sarcástico, una sátira al hombre mismo. “El maniquí es un objeto provocativo, irónico, una burla despiadada al hombre. Despojado de todo, se asemeja a la muerte a través de la ausencia del alma”. (Kantor, 2010, p. 35).

El maniquí es un objeto que no habla, no se mueve, no emite ninguna acción, sin embargo refleja mucho, es decir, con su presencia en la sala, sentado en las bancas, su carencia de alma refleja la muerte, su cuerpo se acerca a la de un cadáver, al igual que un ser que agoniza y se enfrenta a la muerte; mirándose cara a cara los maniqués con sus mismos cuerpos que fueron en vida, se van fundiendo en la vida del actor y al mismo tiempo experimentando la fría condición del maniquí. “En la clase muerta, los viejos se



sientan en los bancos escolares confundidos con maniqués, a un punto tal que el espectador pierde la claridad de quién es quién”. (Kantor, 2010, p. 35).

Es por eso que, en *La Clase Muerta*, Kantor pone a ancianos y maniqués juntos, provocando así una confusión visual, ya que los espectadores no logran distinguir quien es quien. “El espectador incurre en el engaño del ojo y es el juicio el que se divierte en adivinar si el que está atado a la cama es un hombre o un maniquí”. (Kantor, 2010, p.36).

Ahora, bien; refiriéndonos al objeto en *La Clase Muerta*, se diría que es el material más importante en las obras de T. Kantor, ya que, si fuésemos a una obra de él, estaríamos impresionados por los elementos y materiales que plantea en escena, como bien ya mencionamos antes. Kantor no renuncia al elemento humano ni tampoco lo olvida, más bien lo considera como un objeto más que permanece en escena, ya que él busca otra clase de actor, un actor que no actúe.

Para Kantor si el objeto es usado, este adquiere o forma parte ya del estatuto social. Los objetos de Kantor, quienes en su mayoría han sido recogidos de la “basura” han sido manipulados y contruidos a exigencia del mismo dramaturgo, estos objetos se vuelven como signos de su lenguaje escénico y mantienen una relación jerárquica de igual rango que a la de los actores.

No es el actor quien empuja la obra, sino la máquina, es decir, el objeto. Existen dos tipos de objetos en las obras de Kantor, los que forman parte de la escenografía, como una puerta que se mueve de un lado a otro, una silla que rueda, etc. y los objetos prótesis que forman parte del cuerpo de los actores, es decir, que los actores no viven sin ellos.

A estos maniqués Kantor les incorpora ruedas para mayor movilidad, característica que consideraba del ser humano, lo adapta al maniquí, pero no significa que el maniquí sustituye al ser humano, sino que más bien es considerado como un órgano que



complementa al actor; como si éstos fueran la conciencia del actor, como si fueran un modelo a seguir para el actor vivo.

Partiendo desde este extracto del libro *La Escena Presente* de Gastón Breyer (2005), que mencionamos anteriormente, podemos observar los distintos objetos que se pueden plantear en escena y sus funciones del porque ponerlos. En la obra *La Clase Muerta*, se pueden divisar algunos de estos objetos como por ejemplo el objeto Alpha porque en la obra Kantor utiliza pupitres, una bicicleta, que son objetos de función útil. También se podría considerar que existen objetos Bbeta dentro de la obra porque existe un salón de estudio que se vuelve habitable para los ancianos que regresan a su vida escolar.

Objetos Gamma existentes ya que en un inicio de la obra los ancianos comienzan a desarrollar en conjunto un canto... los objetos Omicron, ya que Kantor recoge todos estos objetos a los que denominaba ‘basura’ ya que eran desechados, pero traían con ellos memoria, y partiendo desde un punto importante que es la postguerra, ya que se puede asimilar ciudades devastadas o en ruinas.

Los objetos Sigma porque en la obra Kantor incorpora pupitres, el maniquí y el uniforme escolar, estos objetos que a su vez eran utilizados tanto por actores como por el propio maniquí.

Encontramos también los Alpha – Bbeta, de este tipo de objeto podemos citar, por un lado, la bicicleta y por otro lado el pupitre. Y, por último, Bbeta – Gamma por los cantos que se realizan dentro de este salón escolar.

Claramente, a continuación podemos analizar la obra *La Clase Muerta*, y observar que en su trabajo tiene integradas varias de estas “familias de objetos”, según la categorización que Breyer menciona en su libro *La escena Presente* (2005); siendo así que, en la obra

hay varios objetos que no solo permanecen estáticos, sino que, a lo largo de la escena, obtienen movimiento, sonoridad, algún símbolo, e incluso un personaje.



Captura de pantalla 3. Tadeusz Kantor "Umarla Klase". Fuente: Youtube.

Evidentemente podemos ver cómo los puntos de vista de los distintos autores antes mencionados, nos permiten una mejor comprensión del trabajo de Kantor y el uso del objeto en sus obras y también el manejo del espacio escénico.

3.7 Nuevas dramaturgias: el aporte fundamental de Kantor para repensarlas partiendo del objeto

Ahora bien, analizando todo el trabajo de Kantor, es necesario hablar sobre la dramaturgia de sus trabajos, siendo así que debemos hablar de sus inicios, como se lograba la dramaturgia de las obras y como éste ha cambiado.

Si tradicionalmente, la idea de dramaturgia está asociada a la concepción de un texto escrito, es decir, literario-dramático, para ser puesto en escena, Kantor logra ir hacia la



idea -desde su práctica- de una dramaturgia vinculada con lo que Patrice Pavis llamaría el movimiento de las nuevas dramaturgias, que más adelante mencionamos.

Parafraseando un poco se dice que, a partir de 1950 en Europa, el análisis dramático ha creado un medio de lectura de interpretación que no tiene que ver con la escritura pre-escénica sino lo que sucede en la escena y va construyendo sentidos.

“La indagación dramática nació de una reflexión sobre la eficacia de la representación teatral: evidente en autores teatrales como Shakespeare o Moliere, solo encuentra su formulación teórica en la segunda mitad del siglo XVIII con Diderot y Lessing”. (Pavis, 2016).

Se define la importancia del análisis dramático a finales del siglo XIX con invención de la obra y relectura de obras clásicas. Con ideas relativistas posmodernas y post dramáticas que llegan desde años 70, la dramaturgia ha venido mutando, lo cual ha hecho que se aparte de donde inició, orígenes críticos y políticos, sin embargo, este vuelve, se destruye y se vuelve a construir para surgir nuevamente, describiremos algunas de esas nuevas dramaturgias basándonos en las creaciones de Tadeusz Kantor y su teatro.

El Teatro Ideado en donde el dramaturgo no se diferencia de los demás, las funciones creativas de la obra está abiertas a todos y mucho más la intervención dramática. Tal y como podemos observar en las obras de Kantor, en donde siendo él, el director también el dramaturgo y acepta las creaciones y propuestas que los actores son capaces de hacer para sus personajes y sus escenas, siendo así que todos aportan a la obra.

La dramaturgia del actor (nominación que se ha acuñado principalmente desde el uso que él ha dado Eugenio Barba) es aquella en donde el actor o ya sea la actriz toma sus propios materiales como vocales o gestuales, de vestuario, etc. y los va incluyendo por medio de improvisaciones que duran un cierto tiempo y van proponiendo sus propios materiales de



creación. En las obras realizadas por Kantor, es muy posible que los actores, para sus respectivas escenas, partieran desde varias improvisaciones para así llegar a concretar ya sean desplazamientos, situaciones, emociones o diálogos. etc. Esto es posible decirlo porque se nota una autonomía en la creación escénica. Cada una de las presencias está configurando una fuerza para hacerse visible con intensidad luego en el tejido de la puesta en escena.

Sin embargo, el trabajo de Kantor no solo hace posible una indagación fuerte en la dramaturgia del actor, sino también en la noción de dramaturgia visual. Para eso, Patrice Pavis ayuda a comprender que esta noción “permite (...) emprender una teoría en donde ‘las diferentes manifestaciones de la experiencia visual’ ofrecen un instrumento precioso para comprender este pensamiento visual. (Pavis, 2016).

La dramaturgia visual se da a principios de los noventa por Arntzen, la más corriente en la actualidad para realizar un espectáculo sin texto, dándose sólo en imágenes tal y como el de Robert Wilson en danza-teatro, musical, performance, etc. El aspecto visual prevalece ante el texto, sin aferrarse a un texto, un relato, una fábula.

El dramaturgo es como un artista plástico, partiendo desde movimientos, imágenes, sonidos relacionados a imágenes, al espacio en sí y al transcurso del tiempo. Aquí, claramente se puede comprender que es una dramaturgia utilizada también por Kantor, ya que en sus obras se puede observar como la imagen muchas veces dice más que el texto, tanto el espacio, las cosas, los objetos y las imágenes que se muestran en sus obras son claras y a la vez confusas. Lo que de por sí, al ser incomprensibles, llama la atención del público y el texto pasa a ser un complemento para lo que se quiere mostrar.



El público va generando su propio sentido al exponerse a este paisaje que configura el tejido que se va propiciando en vivo. Así se va revelando el objetivo de la actividad dramática de la obra.

Contemporáneamente se ha detectado que cuanto más el artista logra apartarse de la dramaturgia escrita por un autor o bien de la hecha por el dramaturgo, más es posible propiciar que el espectador cree una dramaturgia propia de la experiencia, situándose propiamente más en una dramaturgia reescrita por nuestros propios medios.

Lo que Peter Stamer llama 'performative dramaturgy' nos remite a la idea de una neo dramaturgia reactivada por la voluntad de no imponer a la pieza o la representación un esquema preconcebido, sino proponer éste análisis dramático a través de un acto creador del dramaturgo, que en nada desvanece de la creatividad del director. (Pavis, 2016, p. 88).

La dramaturgia performativa, ya sea visual, gestual o musical, vuelve a tomar la idea de que la creatividad se vaya dando de una manera progresiva, siendo más creativa y partiendo desde un proceso artístico.

Todas estas materialidades son más claras y comprensibles en este análisis, ahora bien, como último punto para concluir con esta investigación, es la dramaturgia que Kantor maneja para la creación de sus trabajos. Tomando como referente al autor Patrice Pavis y su análisis en dramaturgia.

Para realizar una dramaturgia a partir de una obra, se necesita preparar todo lo que se hará para una puesta en escena, recurriendo a varias disciplinas como la historia, sociología, psicoanálisis, lingüística o semiología, y en ocasiones también proponer al director



métodos que podrían parecerle restrictivas; y es aquí de donde la crisis de la dramaturgia, saliendo a buscar nuevas vías, caminos por dónde ir.

Ahora bien, una vez claro el tema de la dramaturgia en Kantor, es posible volver a hablar sobre el trabajo con el objeto, ya que toda la dramaturgia tiene que ver con la trama que los objetos (aparentemente inertes, pero vitalizados en la escena de este autor) y las otras presencias que van creando sentido. Partiendo desde la revista mexicana de teatro Paso de Gato y parafraseando un poco, podemos dar algunos ejemplos de autores que han trabajado con objetos y hacer teatro de objetos. Uno de ellos, que anteriormente ya la mencionamos, doctora en artes escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona, especializada en investigaciones en filosofía del teatro de objetos, aclara: que “el teatro de objetos se escribe sin palabras en el espacio, a la par de los desafíos inmediatos que impone su materia prima” (Larios, Teatro de objetos, 2018, p.22).

Es decir, el teatro de objetos es algo que naturalmente se da, una vez que se muestra o se crea en el escenario y todo lo que a su alrededor brinda, siempre es una forma que se mantiene viva, incluso porque no parte desde dramaturgias clásicas, es decir que no parten desde un texto escrito sino de procesos y pruebas que parten desde objetos que han sido elegidos.

Otro que ha trabajado de este teatro, es Christian Carrignon, quien sugiere que hay muchas maneras de abordar este tipo de teatro: ver el escenario en miniatura, es mucho más fácil poder observar las cosas e imaginar la escena si la vemos desde un ángulo más amplio tal como lo dice Gaston Bachelard “poseo mucho mejor el mundo si soy capaz de miniaturizarlo”. (Larios, Teatro de objetos, 2018, p. 24).

Un objeto para el teatro de objetos puede ser o crearse de cualquier material o intención, siendo que nunca deja de perder su belleza o su atractivo. “Un objeto es inmediatamente



reconocible porque está fabricado en serie de millones de unidades”. (Larios, Teatro de objetos, 2018, p. 24).

Un objeto tiene la maravillosa capacidad de reproducirse un millón de veces, es decir, puede transformarse, cambiar, destruirse, volver a construirse, y llevar con él la memoria de todos estos procesos por lo que ha pasado.

Un objeto está creado para ser utilizado tal y como una herramienta, es decir como aquel niño que agarra un juguete y lo maneja a su gusto, o la cuchara que es utilizada para comer o cocinar, todo al gusto de la persona que lo maneja, etc. El objeto es poesía en el teatro, un lenguaje puro y verdadero.

“El teatro de objetos habla de la memoria de nuestros gestos cotidianos. Cada espectador tiene recuerdos personales ligados a un objeto”. (Larios, Teatro de objetos, 2018, p. 25).

Es por eso que el objeto trae consigo recuerdos y experiencias que el espectador ha vivido de alguna manera, y Kantor permite que este objeto se descubra y muestre aquellas memorias, dando así la pauta para que el espectador se sienta aún más conectado con la obra y plantee desde allí su propia manera de comprensión de lo que está viendo y siente.



Conclusiones

Dentro de este proceso investigativo, teniendo como propósito principal el análisis del objeto y el espectáculo vivo en *La Clase Muerta*, de Tadeusz Kantor, se pudo llegar a la conclusión de que el autor polaco abre la posibilidad al teatro en la contemporaneidad a pensar en el objeto escénico desde nuevas perspectivas. Es decir, deja de ser una cosa netamente cotidiana, como muchas veces se lo consideraba o como se lo utilizaba con anterioridad en el teatro, siendo ya sea este un objeto que muchas veces era utilizado o no, en la escena, o como varias veces hemos constatado, simplemente como parte del decorado o para generar contexto.

El objeto en el trabajo de Kantor, parte desde un punto de vista distinto al convencional y desde ahí se actualizó constantemente. Es decir, permite comenzar a mostrar su autonomía expresiva dándose a conocer ante el público y mostrando lo que con él lleva. El director de la obra en cuestión le permite al objeto que comience a ser escuchado, o sea que se lo empiece a descubrir como materia viva.

En cuanto al espectáculo vivo se refiere, en Kantor la obra como tejido de materiales diversos que crea significaciones, llega a penetrar profundamente en el sentir del espectador. Sus diversas incógnitas que aparecen en cada una de sus obras y –en particular en *La Clase Muerta*- hacen que el público sienta intriga, nostalgia, tristeza, horror, miedo, etc., es decir, tantas son las series de imágenes que se presencian en los trabajos de Kantor, que deja al espectador en un estado de meditación, en donde claramente es momento de comenzar a analizar por las propias condiciones de lo evidente, llegando a la belleza de lo incomprensible. Todo esto, además, está basado en lo que producen el encuentro entre cuerpos y objetos y no en una construcción dramática-literaria pre-existente.



Básicamente, el espectáculo vivo del que evidenciamos, es que el espectador observa y vive lo que acontece en escena, siendo así que es claro darse cuenta de que no hay fantasía, no hay obstáculos, simplemente la obra es, tal cual como se quiere dar a conocer, y eso, es lo fantástico del trabajo de Kantor.

Finalmente se concluye con lo siguiente:

1. Descubierta el lugar propio del objeto escénico y partiendo que desde ese material es desde donde se comienza a construir la obra teatral, junto a cuatro actores que con natural sincronía trabajan analizando al objeto y reconociendo el rol principal al que pertenece el sujeto, además de las características peculiares y los diferentes estatutos o dimensiones que se encuentran inmersos en él, es posible la construcción de la obra.
2. Después de examinar y reconocer la esencia principal del objeto, siendo este un punto de partida para la dramaturgia de la obra y descubrir su capacidad para lograr que esta obra lleve a otro estado de percepción al espectador, se reconoce también el trabajo del director Tadeusz Kantor en *La Clase Muerta*, por cuanto la escritura o dramaturgia de la noción textual clásica deja de ser el punto desde el que se parte en la escena, dando inicio al Espectáculo Vivo, como lo define Patrice Pavis.
3. El modo de producción dramaturgica de Kantor, leída en clave de ‘espectáculo vivo’, permite verificar los aportes de este autor frente a otros estilos tradicionales, que básicamente quedan en el pasado con su apuesta original e inauguran nuevos modos de relación y de entendimiento sobre el texto como tejido y no como material escrito.
4. Para concluir con todas las referencias y aclaraciones anteriores, consideremos un análisis más amplio y específico de la obra *La Clase Muerta*, partiendo de la noción de escritura espectacular de Pavis y comprendiendo que Kantor no trabaja desde un texto escrito, sino que parte en sí, del tiempo presente entre materiales, otorgando realidad al



elemento como también dando vida y esencia a las materialidades expuestas allí, creando posibilidades que no pueden ser previstas en papel, sino que le pertenecen al espacio. Solo así es como se puede concebir una obra.

El objeto en Kantor forma parte de nuestra vida, tanto del actor como del espectador, ya que el objeto en sí tiene la capacidad de traernos memoria, tiempo, recuerdos, sentimientos... Cada objeto es una historia que cuenta la magnificencia del ser que todos y cada uno de nosotros hemos experimentado. Siendo notoria la gran fascinación de Kantor por la presencia del objeto y su movimiento, esta investigación abre vías de relación nuevas con las materialidades que están en escena, poniendo en mismo nivel de importancia a los objetos, con su memoria viva, frente a los demás materiales que conforman una escritura espectacular.

Si bien este proyecto de graduación se basa en un estudio de caso específico visto desde una perspectiva más teórica, todo lo que permite el análisis de *La Clase Muerta* propicia renovados modos de producción escénica. Así, esta aproximación permitiría abrir un campo de trabajo creativo saliendo de la tradición jerárquica donde un texto pre-escénico es el que rige la puesta en escena, permitiendo explorar a cualquier artista-investigador teatral una relación más plástica con los objetos, estar a su escucha en su dimensión viva.



Bibliografía

- Alvarado, A. (6 de 2009). *Ana Alvarado*. Obtenido de Ana Alvarado:
www.analvarado.com
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: INFINITO.
- Brook, P. (2012). *El Espacio Vacío*. Barcelona: Península.
- Craig, G. E. (2011). *Del Arte del Teatro, Hacia un Nuevo teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Ecured. (2010). *Ecured*. Obtenido de Ecured:
https://www.ecured.cu/Edward_Gordon_Craig
- Instituto Polaco de Cultura. (6 de Junio de 2010). *Instituto Polaco de Cultura*. Obtenido de Instituto Polaco de Cultura: www.culturapolaca.es
- Jorge Málaga. (4 de Febrero de 2012). *Que buena Historia*. Obtenido de Que buena Historia: <http://quebuenahistoria.blogspot.com/2012/01/la-cuartapared.html>
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. Barcelona: ALBA.
- Helbo, A. (2017). *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?* Paris: Klincksieck.
- Larios, S. (3 de Enero de 2017). *Titiresante, Revista de titeres, sombras y marionetas*. Obtenido de Titiresante, Revista de titeres, sombras y marionetas: <http://www.titiresante.es/>
- Larios, S. (2018). Teatro de objetos. *Paso de Gato, revista mexicana de teatro*, 22.
- Lehmann, H.-T. (2016). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.



- Levy-Daniel, H. (24 de Febrero de 2010). *El Cartografo*. Obtenido de El Cartografo: <http://cartografos.blogspot.com/2010/02/edward-gordon-craig-la-supermarioneta.html>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: PAIDOS IBERICA.
- Premiere Actors. (7 de Noviembre de 2018). *Premiere Actors*. Obtenido de Premiere Actors: <http://www.premiereactors.com/que-es-la-cuarta-pared/>
- Real Academia Española. (2001). *Real Academia Española*. Obtenido de <http://www.rae.es/>
- Real Academia Española. (2017). *Real Academia Española*. Obtenido de Real Academia Española Web site: <http://www.rae.es/>
- Sanchez, J. (2008). El teatro en el campo expandido. *MACBA en el contexto del curso El arte, el teatro y su doble bajo el título El teatro en el campo expandido*. , (pág. 8).
- Sputnik Mundo. (2018). *Sputnik*. Obtenido de Sputnik: <https://mundo.sputniknews.com/europa/201809011081666238-invasion-de-polonia-de-1939-causas/>
- Torres, R. (5 de Marzo de 1986). "Los verdaderos artistas revientan siempre", según Tadeusz Kantor. *El Pais*.
- Trastoy, B. (Diciembre de 2005). *Telon de Fondo*. Obtenido de Telon de Fondo: www.telondefondo.org
- United States Holocaust Memorial Museum. (2019). *Holocaust Encyclopedia*. Obtenido de Holocaust Encyclopedia: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/world-war-ii-in-europe>
- Vilageliu, J. (2010). LA CUARTA PARED. ELEMENTOS PARA UNA PUESTA EN ESCENA TEATRAL. *Cuadernos del Ateneo*, 125.
- Zamorano Moriamez, F. (Marzo de 2008). *Takey*. Obtenido de Takey: http://www.takey.com/Thesis_128.pdf

