

# Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos



Katarzyna Cytlak

Universidad Nacional de San Martín / kasia.cytlak@gmail.com

Fecha de recepción: 27/03/2015. Fecha de aceptación: 17/04/2015.

## Resumen

El artículo propone abordar la recepción de la obra de Tadeusz Kantor, un artista y director polaco cuyo trabajo ha sido relevante en América Latina, a partir del caso del grupo teatral El Periférico de Objetos. El artículo propone observar cómo elementos provenientes del teatro de Kantor como su idea del “objeto pobre” y su concepción de “la realidad de rango inferior” adquieren, en un contexto socio-cultural particular, una significación distinta de la propuesta de Kantor, insertándose en el debate sobre el pasado reciente de la Argentina en el periodo de la post-dictadura.

### Palabras clave

Objeto  
Kantor  
Periférico de Objetos  
Teatro de la post-dictadura

## Abstract

The article raises a question regarding the reception of Tadeusz Kantor's work. It will explain how Kantor -a Polish artist and director- has become relevant in Latin America. We will observe the possible direct influence of Tadeusz Kantor's conception on the theater in Argentina, based on the example of El Periférico de Objetos. The article proposes to recognize how, in a completely different socio-cultural context, the elements arising from Kantor's theater (as his idea of the “poor object” and his concept of the “reality of the lowest rank”) have acquired a distinctively different meaning from that coined by Kantor. The article will demonstrate how Kantor's concepts, adapted by the Periférico de Objetos participated in the debates around the recent past in Argentina.

### Key words

Object  
Kantor  
Periférico de Objetos  
Theater of the Post-Dictatorship

En todo instante también sueño en torno a las cosas, imagino objetos  
o personas cuya presencia aquí no es incompatible con el contexto,  
y que, sin embargo, no se mezclan con el mundo,  
están ante el mundo, en el teatro de lo imaginario.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*

Un artista de Europa del Este, cuyo trabajo ha sido sin duda relevante en América Latina y más exactamente en Argentina, fue el pintor, director y artista performático polaco Tadeusz Kantor. La primera presencia de Kantor en Buenos Aires data de agosto de 1965, momento en el cual participó de una muestra junto a otros artistas polacos en el Instituto Di Tella<sup>1</sup>. En esa ocasión, Kantor expuso uno de sus

1. La muestra *Arte actual de Polonia* fue organizada en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, del 6 al 27 de agosto de 1965.

paraguas-ensamblaje: *Paragua de Oslo* (1965, arpillera 162 x 100cm). La obra remitía, en cierto modo, al *combine painting* del artista estadounidense Robert Rauschenberg que incorporaba a la obra todo tipo de fotografías, ilustraciones u objetos que se encontraban frecuentemente en la calle. El de Kantor era un trabajo visual situado entre la pintura y el relieve, ya que se trataba de un cuadro, en cuya parte superior, estaba pegado un paraguas. Dos años más tarde, en 1967, Kantor fue honrado con el premio de la IX Bienal de San Pablo, en Brasil, por una composición parecida, *Emballage II*<sup>2</sup>. La diferencia residía en que en la parte inferior de la obra estaba pintada la figura de una mujer<sup>3</sup>.

En junio de 1965, en el número 25 de la revista *Caballette*, en la sección “Desde Alemania”, se publicó un artículo titulado “Las relaciones entre el teatro y las artes plásticas”. El mismo trataba sobre la exposición “*Bild und Bühne*” (“Imagen y escena”)<sup>4</sup> organizada en Baden-Baden, Alemania del Oeste, por el crítico de arte alemán Dietrich Mahlow (*Caballette*, 1965: 12). Entre más de 500 objetos de arte, bocetos y maquetas de artistas y la participación de escenógrafos y directores teatrales de Europa y Japón, la muestra incluía también trabajos provenientes de Checoslovaquia y de Polonia. El artículo citaba un largo pasaje proveniente del diario alemán *Süddeutsche Zeitung* donde se describía la especificidad del teatro experimental en los países de Europa del Este y también se mencionaba la actividad teatral de Tadeusz Kantor:

El “*Süddeutsche Zeitung*” escribe al respecto [de la muestra Baden-Baden]: “Mientras que en algunos países del bloque del Este (Polonia y Checoslovaquia), el teatro ha recibido un fuerte impulso evocador y sugeridor por parte de pintores y decoradores cuyo ingenio corre parejo con su fantasía, en otros países no se ha producido tal evolución. Los teatros de la República Federal ocupan una posición intermedia entre el radicalismo de los jóvenes, como Tadeusz Kantor que en su ‘Manifiesto para el Teatro Cero’, rechazan vehementemente todas las direcciones estilísticas vigentes en el teatro actual, y el punto de vista conservador; la escenografía es la ‘ancilla dramatis’, no cumpliendo más que con una misión de intermediaria (*Caballette*, 1965: 12).

Ésta fue la primera referencia a la actividad escénica de Tadeusz Kantor en Argentina. El artículo mencionaba su *Manifiesto Para El Teatro Cero* (*Manifest teatru zerowego*) de 1963, en el que el realizador polaco expresó su interés por un teatro sin acción escénica, basado en “estados desinteresados” (“*bezinteresowne stany*”) del ser humano como “la aversión, la pérdida de voluntad, la apatía, el aburrimiento, la monotonía, la indiferencia” (“*niechęć, zanik woli apatia, znudzenie, monotonia, zubożenie*”) (Kantor, 2000: 268)<sup>5</sup>. El reconocimiento hacia el trabajo de Kantor no llegó a la Argentina sino hasta los años 80 y se centró, fundamentalmente, en su actividad teatral más madura, que data de esa época.

Kantor vino dos veces a Argentina junto con su troupe de teatro Cricot 2 y presentó sus obras en el Teatro Municipal General San Martín, en Buenos Aires. *Wielopole*, *Wielopole* fue puesta en escena entre el 19 y el 30 de septiembre de 1984 y *¡Qué revienten los artistas!* entre el 20 y el 30 de agosto de 1987. Ambas representaciones escénicas eran parte de su tournée latinoamericana que tuvo lugar también en otras ciudades del continente<sup>6</sup>. En paralelo a la presentación de sus obras, Kantor realizó conferencias acerca de su teatro y su teoría artística y entró en contacto con el público argentino<sup>7</sup>.

Según algunos investigadores, como Carlos Fos<sup>8</sup>, la presencia de Kantor fue importante para el teatro argentino, ya que ambas visitas dieron impulso a una especie de

2. Tadeusz Kantor recibió, junto a otros nuevos artistas, el Premio de la IX Bienal de San Pablo de 1967, designado como la “Bienal de arte pop” por la participación de protagonistas estadounidenses de ese movimiento. Los otros artistas premiados fueron: Cesar de Francia, Fumiaki Fukita de Japón, David Lamelas de Argentina, Carlos Cruz Diez de Venezuela, Michaelangelo Pistoletto de Italia, Joshua Reichert de Alemania occidental y Jan Schoonhoven de Holanda. En la Bienal fueron exhibidos también otros artistas de Polonia: Jerzy Bere, Jerzy Januszkiwicz y Lucjan Malinowski. Entre los 14 fotógrafos de Polonia presentados en el marco de la Bienal, estuvo el trabajo de la artista plástica polaca Natalia Lach Lachowicz. (*Nona Bienal De São Paulo*, 1967).

3. La exposición de arte polaco también fue anunciada en una nota publicada en la revista *Primera Plana*, en agosto de 1967: “Arte actual de Polonia: Una muestra seleccionada por el crítico Ryszard Stanislawski, que aporta una muestra de la pintura, la tapicería y el arte gráfico polacos (Instituto Di Tella, Florida 936)”. (*Primera Plana*, 1965: s.n.).

4. Mahlow (1965). La muestra fue organizada en la Staatlichen Kunsthalle de Baden-Baden, del 30 de enero al 9 de mayo de 1965.

5. Para una traducción inglesa de los textos de Tadeusz Kantor ver Kobialka (1993).

6. Las obras teatrales de Kantor fueron presentadas en ciudades tales como Ciudad de México, en donde presentó *La clase muerta*, del 2 al 10 marzo, de 1979, en el Teatro Galeón de Caracas, en donde también presentó *La clase muerta*, en julio de 1978, en el marco de la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones y *Wielopole*, *Wielopole*, del 28 de julio al 2 de agosto de 1981, en la Sala José Félix Ribas, y Guanajuato en donde presentó *Wielopole*, *Wielopole*, del 28 de abril al 1 de mayo de 1982, en el Teatro Principal, como parte del Festival Internacional Cervantino según Chrobak, Stangret y wica (2000: 119,123,124,130,144).

7. En Buenos Aires se publicó en 1984 la traducción de *El Teatro de la Muerte* de Tadeusz Kantor. En 1986 fue también publicado en Argentina el guión de *Wielopole*, *Wielopole* y, en 1991, el artículo auto-analítico de Kantor sobre su postura con respecto a la vanguardia teatral, intitolado *Stanislawsky, Meyerhold y yo*. Ver: Kantor (1984), Kantor (1986: 123-133) y Kantor (1991: 7-11). Existe también un libro de Marcos Rosenzvaig (2008) *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, que constituye una síntesis de la biografía y de la creación artística y teatral de Tadeusz Kantor. Podemos mencionar también artículos recientes sobre Kantor publicados en revistas teatrales argentinas como Schóo (1984: 26-30), Cosentino (1987: 64-70) y Kantor y Mantini (1997: página central).

8. Según una entrevista con Carlos Fos realizada en Buenos Aires, el 24 de septiembre de 2014.

revolución escénica<sup>9</sup>. En una publicación reciente que resume cincuenta años de la actividad del Teatro San Martín se puede leer: “La visita de Tadeusz Kantor y su *Teatr Cricot 2* de Cracovia es, junto con la de Pina Bausch, la más trascendente de cuantas haya recibido el San Martín en toda su historia. Y el espectáculo que presenta, *Wielopole Wielopole*, una experiencia estética y humana verdaderamente singular, cuya influencia en la escena porteña dejaría una huella persistente” (Saavedra, 2010: 166,184). La importancia de Tadeusz Kantor en el contexto del teatro porteño es reafirmada por las palabras de la investigadora Julia Elena Sagaseta en su artículo “El teatro de imagen”.

La labor de Tadeusz Kantor, el director y artista plástico polaco, resulta, para muchos realizadores de esta tendencia [del teatro de imagen], el paradigma. Las obras de este realizador que se dieron en Buenos Aires, *Wielopole Wielopole* y *¡Que revienten los artistas!*, así como sus escritos reunidos en el libro *El teatro de la muerte* impresionaron vivamente a algunos actores y directores que vieron allí un camino a seguir. Otros artistas siguieron una línea imprecisa entre teatro y performance (Sagaseta, 1992: 73)<sup>10</sup>.

Entre los numerosos grupos argentinos que fueron influidos por Kantor, el más importante fue El Periférico de Objetos, fundado in 1989 por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián, Román Lamas, Daniel Veronese, Felicitas Luna y Javier Swedzky (Propato, 2002: 285-296). Este grupo especializado en el teatro de títeres reconoció a Kantor como su influencia más importante y habló abiertamente de la importancia de las ideas del artista polaco para su trabajo<sup>11</sup>. El origen de esta relación habría sido un contacto directo con el autor, ya que según Ana Alvarado, los miembros del grupo habrían participado de las conferencias que Kantor dio en el país y del debate posterior a sus presentaciones<sup>12</sup>.

## El concepto de objeto pobre

De manera general, la recepción de la teoría de Kantor hecha por *El Periférico de Objetos* se concentró en los conceptos de *realidad de rango inferior* (*realidad degradada*) y de *objeto pobre* desarrollados por Kantor en su *Embalajes-Manifiesto* (*Ambalaje-manifesto*), de febrero de 1964 (Kantor, 1964: s.n.; en francés en Bablet, 1977: 69-80).

El *manifiesto* puede ser visto como una consecuencia de su “pérdida de confianza en la pintura” y de su introducción en la creación plástica de objetos cotidianos banales, de uso frecuente, que el artista describió como “pobres” (íbid). Aunque alejados de la realidad cotidiana para ser trasladados al contexto del arte, los objetos de Kantor no eran “objetos encontrados” introducidos de una manera puramente accidental como los objetos dadaístas<sup>13</sup>. El artista realizaba una selección a partir de la cual conformaba su propio repertorio de objetos que aparecían en su creación artística y en sus obras teatrales. Introducía ruedas de carro, sillas plegables, perchas, paraguas, maletas, mochilas, etc.

Los objetos que el artista utilizó en su obra visual y en sus piezas teatrales tenían un carácter ordinario, simple y popular, ya que estaban presentes en la vida de todos y eran fácilmente reconocibles. Una vez seleccionados, o más bien anexados por Kantor a su repertorio, no perdían sus características originales. Lo que sí los diferenciaba de sus versiones convencionales era la utilización extraordinaria que se hacía de ellos, la cual revertía su percepción habitual y explotaba su lado narrativo, expresivo y poético. Este gesto artístico de apropiación de objetos, no apuntaba a elevar los objetos cotidianos a la categoría de arte, sino que privilegiaba el “descenso del artista en la realidad” y la “renuncia de sus aspiraciones y sus prerrogativas de rango superior” (Borowski, 1982: 18) (traducción del polaco hecha por el autor). Kantor nombraba a

9. Sobre el tema de la recepción del teatro de Kantor en América Latina ver Paola Leconte (2006: 287-294,291-292).

10. Sagaseta se refiere en este texto a grupos teatrales argentinos como: Alberto Félix Alberto y La Organización Negra o a directores como Javier Margulis, que pudieron haber sido influidos de manera indirecta por el teatro de Kantor.

11. Entre los numerosos artículos que aparecieron en la prensa argentina a partir de las dos visitas de Kantor en Buenos Aires, podemos nombrar: Mazas (1984: s.n.). Berruti (1984: 1-2). Ure (1984: 8). *Tiempo Argentino* (1984: 1-5). Tirri (1984: 2). Cosentino (1987: s.n.). Mazas (1987: s.n.). Berruti (1987: 3). Lionetti (1987: 34-36).

12. Según una entrevista telefónica con Ana Alvarado en Buenos Aires el 27 de septiembre de 2014.

13. Los objetos de Kantor son distintos de los objetos cotidianos usados por Kurt Schwitters, representante del dadaísmo alemán. En sus collages y composiciones espaciales llamados *Merz* y realizados a partir del año 1919, Schwitters introducía componentes extra-artísticos: piezas de madera, elementos industriales, fragmentos de diarios y también basura. Él explotó particularmente su aspecto *unfertig*: nunca listo y nunca acabado, azaroso, perecedero y circunstancial. Sobre este tema, consultar: Burns Gamard (2000) y Erdelfield (1992).

este proceso la “creación alrededor del punto cero”, proceso cuyo propósito no era la repetición del objeto en el campo del arte, sino su “rescate” (“*odzyskanie*”) a través de la creación (Borowski, 1982: 18). Los objetos rescatados devenían actores de los happenings y performances teatrales, y partes de obras de arte como pinturas-collages. Kantor definía el *objeto pobre* como: “el más simple, con marcas de desgaste, deslucido por el largo uso, sobre el umbral de la basura. Ya por esto [el objeto era]: inútil en la vida, sin esperanza de cumplir sus funciones vitales. Sin ningún valor práctico. Chararra vieja! Simplemente: pobre! Lamentable.” (Kantor, 2005: 415)<sup>14</sup>.

El concepto de *objeto* desarrollado por el grupo argentino El Periférico de Objetos en los años 90 recuerda en muchos aspectos el uso que Kantor le dio a estos objetos comunes en sus obras. Es relevante en este punto la comparación de las palabras de Kantor sobre el *objeto pobre* con las opiniones de los miembros del grupo argentino sobre el uso de objetos cotidianos en la escena. Según Ana Alvarado, el objeto utilizado en sus obras de teatro debería ser un: “objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado [que] es sometido a una acción” (Alvarado, 2009: 47)<sup>15</sup>. Ya en una entrevista, en 1995, Ana Alvarado y Daniel Veronese expresaban sus afinidades con la visión de Kantor de *objeto pobre*, al afirmar: “A nosotros nos interesa incorporar en la escena el objeto tomado y no modificado, usado artísticamente. El objeto al natural aporta cierta genuinidad” (Castillo, 1995: 63). Estas palabras nos indican que el grupo no solamente conocía el concepto de *objeto pobre* de Kantor, sino que también usaba los objetos de la vida común en sus espectáculos de manera semejante. En este sentido, podríamos decir que la función principal de estos objetos era, como en el caso de los *objetos pobres* en las obras de Kantor, generar una cierta autenticación del espectáculo, o en palabras de Alvarado y Veronese, una “genuinidad”.

El escritor y semiólogo francés Roland Barthes, en su análisis de la creación del *efecto de realidad*<sup>16</sup> en las obras literarias de Gustave Flaubert, novelista realista francés de la segunda mitad del siglo XIX, afirmaba que las partes del relato literario que contienen una descripción de los “detalles concretos” (“*détails concrets*”) más diminutos, “tomados inmediatamente” (“*pris à vif*”) de la cotidianeidad e “innecesarios” (“*inutiles*”) o “superfluos en comparación con la estructura” (“*superflus par rapport à la structure*”) semiótica del relato y la narración, sirven principalmente a una forma de autenticación de la narración: son ellos los que hacen que sea “verosímil” (“*vraisemblable*”) (Barthes, 1982: 81). Trasladando la teoría de Barthes al contexto del teatro, podemos decir lo mismo respecto a la introducción del *objeto real*, que no sólo contribuye a la abolición de las fronteras entre arte y vida, sino que también autentifica y contextualiza el trabajo escénico. Tanto Kantor como *El Periféricos de Objetos* acercan sus trabajos a la vida cotidiana de los artistas y del público. Al igual que los detalles de Flaubert descritos por Barthes como notas insignificantes por fuera de la narrativa (Barthes, 1982: 81), los objetos usados por estos artistas son incluidos en sus obras teatrales, no sólo por su aspecto formal, sino para dar lugar a una afirmación: “somos lo real” (“*nous sommes le réel*”) (Barthes, 1982: 81).

El hecho de que los objetos que los artistas usan en sus espectáculos sean *pobres*, ordinarios, poco sofisticados, invisibles en la vida cotidiana, refleja su voluntad de renunciar a toda forma de ilusión y buscar la autenticidad de sus obras. Es una estrategia que los vincula a la práctica y teoría artística de los creadores de las primeras vanguardias como Marcel Duchamp que se reapropiaba de los objetos cotidianos para inscribirlos sin ninguna intervención formal, en el mundo del arte y de este modo transformaba totalmente su sentido sin cambiar su apariencia. Sin embargo, inclusive si el objeto tanto en Kantor como en El Periférico de Objetos pierde su función original, el mismo no deviene totalmente independiente y libre de su contexto primario, como lo era en el caso de los *ready mades* de Marcel Duchamp. El objeto *rescatado* por

14. “*najprostszy, ze śladami zużycia, wytarty przez długie używanie, u progu śmietnika. Już przez to samo: nieprzydatny życiowo, bez nadziei spełnienia swojej życiowej funkcji. Bez wartości praktycznej. Stary grat! Po prostu: biedny! Budzący współczucie*”. Traducción del polaco hecha por el autor.

15. Se puede observar que el uso del objeto en el teatro del *Periférico de Objetos* recibió también influencia de parte de Ariel Bufano, realizador argentino y, desde 1977, director del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, de Buenos Aires, quien redefiniría el teatro de títeres en el país.

16. Ver Barthes (1968); igualmente en: Barthes, Bersani, Hamon, Riffaterre y Watt (1982: 81-90). Traducción del francés hecha por el autor.

Kantor y utilizado por el grupo argentino mantiene sus características y su sentido de origen. Parece llevar el recuerdo de ese contexto originario que sintetiza y expone.

## El objeto viviente. El objeto híbrido

Todos los objetos en el teatro y el arte de Tadeusz Kantor ya están gastados, tienen su propia historia y los rasgos de su degradación formal son visibles. Los objetos que Kantor manipula y de los cuales se apropia para su creación son, a menudo, objetos de alguna manera íntimos, que entablan, tanto con los actores, como con el espectador, una relación de proximidad. Kantor reutiliza esos objetos en un contexto nuevo a fin de hacer emerger su carácter dramático y su capacidad para evocar emociones. De este modo, los objetos inanimados resultan humanizados en las obras de Kantor. En este sentido, los objetos del teatro de Kantor tienen varios puntos en común con los *objetos-sujetos* (*objets-sujets*) descritos en 1957 por el filósofo francés Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio*. Según Bachelard, los objetos domésticos cotidianos, como un armario, un escritorio o un cofre, son “los verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] [que] tienen al igual que nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad” (Bachelard, 2004: 83).<sup>17</sup> Kantor no cita las teorías de Bachelard directamente, pero podemos suponer que, durante su estancia en París,<sup>18</sup> pudo haber estado en contacto con los escritos del filósofo francés. El artista parece compartir con él su visión de los *objetos humanizados* a través de su potencialidad mental, emocional y también poética.

Con el tiempo, los objetos ganan un sentido muy particular en el teatro de Kantor. Dejan de ocupar el rol de elementos habituales de utilería y ganan un estatus similar al de los actores. El propio artista se pronuncia sobre esta evolución al afirmar: “No es que quiera hacer del objeto un actor: quiero hacer vivir al objeto, para que el objeto sea como un organismo vivo” (Kantor, 2003: 74)<sup>19</sup>. La frase se relaciona con una declaración hecha por Ana Alvarado en 2009 en la cual la artista define la especificidad del estatus del objeto en las obras del Periférico de Objetos y su relación con el actor-manipulador que lo anima. Según Alvarado: “En el teatro de objetos actual, el objeto no reemplaza al actor [...] El objeto debe estar en escena cuando su cosidad viviente es significativa, cuando su presencia estructura no sólo la forma sino también el sentido de la obra” (Alvarado, 2009: 47). En ambos casos, el objeto ocupa un lugar especial y su presencia en la escena nos permite pensar en una forma de autonomía. En las obras de Kantor, como en los espectáculos del Periférico de Objetos, los objetos presentes en la escena se distinguen por su gran impronta de subjetividad. No solamente adquieren características personales, sino que también en ambos casos actúan.

Tadeusz Kantor creaba a partir de objetos de la vida cotidiana una suerte de máquinas híbridas que actuaban en sus obras teatrales. Las mismas eran utilizadas para reducir el protagonismo de los procesos psicológicos de la actuación y restringir la presencia en escena de los actores. El artista polaco introdujo así varios objetos híbridos como: el atrapa ratones/cama de hospital, la cámara de fotos/metralleta, el baño/tribuna, la máquina de funerales o el molino de café/picadora de carne. Esta práctica de hibridación de los objetos era realizada también con el cuerpo de los actores. La relación, y en cierta forma, la equivalencia entre el objeto inanimado y el ser humano, también había fascinado a Kantor en su actividad artística. Así lo testifican sus dibujos en los que el artista polaco amalgama la figura humana al objeto cotidiano: *El hombre-paquete* de 1963, *La silueta humana-ventana* de 1971 o *La silueta humana-taburete* de 1971<sup>20</sup>. Más adelante, también dio vida a personajes híbridos compuestos de cuerpos de actores unidos a mochilas, sillones o maniqués en la escena. Estos desempeñaron un rol principal en *La clase muerta*, uno de los más famosos y evocadores espectáculos de Kantor, presentado por primera vez en 1975. La práctica de Kantor

17. *de véritables organes de la vie psychologique secrète. ( ) [et qui] ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité*. Traducción del francés hecha por el autor.

18. Durante su carrera, Kantor realizó numerosos viajes a París, de los cuales el primero fue en 1947, con una beca del Ministerio polaco de Cultura. El artista hablaba francés y tenía contactos en el ambiente del teatro de la capital francesa.

19. “... *Non que je veuille faire de l'objet un acteur : je veux faire vivre l'objet, pour que l'objet devienne comme un organisme vivant...*”. Traducción del francés hecha por el autor.

20. Sobre este tema consultar: Halczak y Renczy ski (2007).

de hibridar los objetos con actores era bien conocida por los miembros del Periférico de Objetos. Como prueba podemos citar un texto de Ana Alvarado en el cual la artista se refiere a su trabajo escénico y a su concepción de objeto híbrido:

Los personajes de Kantor no están ni vivos ni muertos. Fantasmas del pasado o habitantes de los sueños del propio Kantor son convocados por éste en la escena. Con su cuasi vida repiten incesantemente algo o entran y salen de escena reiteradamente. A veces se confunden con maniquíes o con otros objetos de la escena, otras veces van adheridos a los objetos que los definen: Mujer detrás de la Ventana (Ella misma porta la ventana a través de la cual mira). Ella solo existe en forma concreta porque está unida a la ventana. El elenco de actores de Kantor está compuesto de “errantes eternos”, los cuerpos y trajes, “embalajes” de varias capas, están soldados, pegados o cosidos a valijas, bicicletas, ventanas, guillotinas (Alvarado, 2009: 40).

En su texto, Alvarado hace referencia a uno de los personajes del espectáculo *La clase muerta*, de 1975, representado por una mujer amalgamada a una ventana. Las ideas de Kantor acerca de objetos personalizados e híbridos sirvieron al grupo argentino para conceptualizar en sus obras las relaciones entre el objeto, el actor-manipulador que mueve el objeto y “el actor no manipulador” que “se vincula con el objeto sin convertirse en él” (Alvarado, 2009: 60). Del mismo modo que Kantor, que introdujo maniquíes en su teatro, en el año 1967<sup>21</sup>, El Periférico de Objetos utilizaba “objetos antropomórficos” (todo tipo de muñecas) que coexistían junto a los actores y manipuladores en la escena. De hecho, Alvarado define muy precisamente los tipos de relaciones posibles entre los tres “sujetos escénicos” y diferencia muy claramente sus capacidades y sus limitaciones. Según ella, en el teatro de objetos actual el manipulador “acciona sobre [el] objeto de tal modo que no es posible asegurar donde termina uno y comienza otro” (Alvarado, 2009: 47). De un modo similar, en las notas sobre su espectáculo *Wielopole, Wielopole*, de 1980, puesto en escena en Buenos Aires, en 1984, Kantor afirmaba: “La materia del espectáculo fue creada por la ‘vida interior’ del OBJETO, sus características, su destino, su área imaginaria. Los actores se convertían en sus partes vivas, sus órganos. Estaban como unidos genéticamente con ese objeto. Creaban un cierto BIO-OBJETO, que actuaba y secretaba la trama de una acción bastante especial” (Kantor, 1984: 133)<sup>22</sup>. En ambos casos, el objeto ocupa el rol protagónico de la acción pero, como define Alvarado, el manipulador puede “también ser « el otro » que se encarna en su cuerpo humano” (Alvarado, 2009: 47). En este caso, la artista concibe la presencia de un tercer actor, definido por ella como “no manipulador”, cuya presencia en la escena acciona desde un lugar que se redescubre como el de un no-objeto.

## Objetos en contexto

Lo que resulta particularmente interesante en el estudio de la recepción del teatro kantorianiano es que las obras del realizador polaco adquirieron en el contexto argentino un significado completamente nuevo. En el contexto de la República del Pueblo de Polonia, bajo un régimen comunista, Tadeusz Kantor fue uno de los artistas que renunciaron a opinar públicamente sobre el poder oficial. Se sabe que luego de la segunda Guerra Mundial se pronunció en contra de la doctrina del realismo socialista y, como consecuencia, perdió su trabajo en la escuela de arte de Cracovia en 1949, pero, luego, durante las décadas siguientes, fue uno de los pocos artistas polacos al que le estaba permitido viajar y realizar exhibiciones en el extranjero<sup>23</sup>. En esa época, Kantor simplemente se negaba, de una manera más o menos explícita, a pronunciarse a través de sus obras sobre la política actual de su país. En varias

21. Kantor uso maniquís por la primera vez en su espectáculo *Kurka wodna (La gallina acuática)*, de 1967.

22. “Materię spektaklu tworzyło « wewnętrzne życie » PRZEDMIOTU, jego właściwości, przeznaczenie, jego obszar imaginacyjny. Aktorzy stawali się jego żywymi częściami, organami. Byli jakby genetycznie z tym przedmiotem złączeni. Tworzyli jakiś BIO-OBIJEKT działający, wydzielający tkankę dość szczególnej akcji”. Traducción del polaco hecha por el autor.

23. Fue muy controversial la aceptación que hizo, a principios de 1980 es decir en el contexto de la *Solidaridad* polaca y de la Ley marcial (desde diciembre 1981 hasta julio de 1983), de dos premios oficiales. En 1981 Kantor recibió el Premio del Ministerio de Cultura y Arte por su trabajo como escenógrafo, y, en 1982, un Diploma del Ministerio de Asuntos Exteriores para la propagación de la cultura polaca en el extranjero.

oportunidades afirmó que su única voluntad era la de cuestionar los límites del arte. De este modo, la experimentación representaba lo único importante en su obra artística, sus happenings y sus obras teatrales. Sin embargo, su arte y sus realizaciones escénicas altamente metafóricas podían ser, y seguramente eran leídas como, alegatos llenos de alusiones a la opresión del Estado. Como ejemplo, podríamos mencionar su espectáculo titulado *Szafa – Der Schrank* (Armario), una adaptación de la obra de teatro *W małym dworku* (En la pequeña mansión) del escritor polaco Stanisław Ignacy Witkiewicz, escrita en 1921.<sup>24</sup> El espectáculo se mostró por primera vez en Baden Baden, en Alemania Occidental, en 1966, y fue interpretado como una metáfora del encierro del individuo en los países comunistas.<sup>25</sup> No obstante, Kantor, a diferencia de los miembros del Periférico de Objetos, se negaba a criticar abiertamente la realidad sociopolítica de su época.

Durante su estadía en Buenos Aires en 1984, Kantor fue interrogado sobre la realidad política en su país.<sup>26</sup> Su opinión fue abiertamente en contra de la idea del teatro militante. Cuando se le preguntó sobre la recepción de sus obras escénicas en Polonia, en el contexto de la Ley marcial de comienzos de los años ochenta, afirmó:

La reacción del público fue muy especial. La temperatura era mayor; pero no se si eso es bueno porque no me gusta demasiado cuando la obra de arte suscita una reacción en la cual es la política la que eleva la temperatura. Es la obra de arte la que debe crear una temperatura especial. [...] En realidad, yo estoy en contra del teatro político (Di Tella, 1984: s.n.).

En este mismo sentido, el director polaco subrayaba que: “en Polonia, en [ese] momento, [había] muchos directores que se [aprovechaban] de la política, pero sólo para tener éxito, para hacer carrera” y que “el teatro que [hacía] el Cricot 2 no [era] teatro político, no [tenía] ningún programa político que lo [sustentara]. Aunque, en sus capas más profundas, [tuviera] una significación política” (Di Tella, 1984: s.n.).

La resistencia de Kantor a tomar posición con respecto al poder autoritario en su país de origen hace más interesante el hecho de que, en Argentina, la recepción de sus obras escénicas, entre otros por El Periférico de Objetos, adquiriera una fuerte impronta política. El Periférico de Objetos fue en este sentido uno de los grupos que directamente hizo de las relaciones de poder uno de los temas principales de sus obras teatrales. La primera obra puesta en escena por el grupo en abril de 1990, *Ubu Roi* (*Ubú Rey*) de Alfred Jarry, de 1896, era una farsa sobre el poder autoritario. En el segundo espectáculo, *Variaciones sobre B...* (*Beckett*), realizado en mayo del mismo año, hubo una escena de tortura interpretada por un titiritero que asumía el rol de tirano. El elemento central del espectáculo siguiente, *El hombre de arena*, de abril de 1992, cuyo nombre fue tomado del relato escrito por E.T.A. Hoffmann<sup>27</sup> perteneciente al *Schwarze Romantik* (romanticismo oscuro), era un cajón de arena lleno de muñecas escondidas. Las muñecas se hacían visibles, para ser nuevamente cubiertas de arena, manipuladas por los actores que protagonizaban a las *viudas* del relato. Sus gestos evocaban, obviamente, a las prácticas de desaparición de personas llevadas adelante por el terrorismo de Estado.

Según el historiador del teatro argentino, Jorge Dubatti, las actuaciones del grupo construían un ambiente pesimista muy oscuro:

Desde el punto de vista semántico, Veronese construye en *Cámara Gesell* [el cuarto espectáculo realizado por el Periférico de Objetos, en febrero de 1994] una imagen del hombre absolutamente violenta, pesimista y negativa, elabora una *antropología nihilista* que se hace cargo de todas las tragedias del pasado (y de las previsibles

24. El drama escrito por Witkiewicz en 1921 fue editado después de la Segunda Guerra mundial, en 1948. Edición de la traducción española: Witkiewicz (1974).

25. Sobre este tema consultar Schorlemmer (2007).

26. Frente a la pregunta de si había sido posible representar *Wielopole*, *Wielopole* en Polonia, en el contexto de la Ley marcial, Kantor respondió: Sí, en dos ocasiones. La primera fue en 1980, cuando surgía el movimiento Solidaridad. En ese sentido, creo que mi obra predijo todo lo que pasó con la revolución de Lech Walesa [Wals] y la “guerra” que vino después. En esa época, hicimos representaciones en los astilleros navales de Gdansk, allí donde empezó el sindicato Solidaridad. La segunda vez fue en diciembre de 1983, en pleno estado de sitio.” (Di Tella, 1984: s.n.).

27. *Der Sandmann* (El hombre de arena), era parte de *Cuentos nocturnos* de E.T.A. Hoffmann (1817).

del futuro) sin concesiones al conformismo ni a la esperanza (Dubatti, 1995: 32).

Es posible afirmar que la principal diferencia entre el teatro de Kantor y el del Periférico de Objetos, más allá de las diferentes formas teatrales (teatro experimental en el caso del primero y teatro, también experimental, pero de marionetas en el caso del segundo) consiste en la frecuente referencia por parte del grupo argentino a comportamientos violentos y agresivos. Estos pueden ser asociados con las prácticas represivas y con la violencia generada en la sociedad argentina por la dictadura militar. En cierto modo, todas las obras del grupo son interpretadas como metáforas asociadas a los mecanismos represivos del poder autoritario. Tadeusz Kantor abordaba en su teatro la cuestión de la muerte. Su manifiesto del *Teatro de la Muerte* (*Teatr mierci*) de 1975 es uno de sus textos más conocidos y es traducido en Argentina en el año 1984. De hecho, los dos espectáculos de Kantor presentados en Argentina pertenecen a esta última etapa en su obra teatral llamada *el teatro de la muerte* que se inicia con este manifiesto.<sup>28</sup> Además, “la realidad de rango inferior”, que trataba Kantor, era entendida por él como la parte negada de la vida cotidiana del ser humano que estaba vinculada con la muerte. En espectáculos como *¿Qué revienten los artistas!*, presentado en Buenos Aires en 1987, Kantor se focaliza en su propia muerte, poniendo en escena secuencias de recuerdos provenientes de su propia vida y profetizando su fallecimiento. Sin embargo, la violencia como tal no era un tema que interesara a Kantor en particular.

Quizás, uno de los momentos del teatro de Kantor que parecen más cercanos al ambiente creado por El Periférico de Objetos, en parte ligado a la representación de los mecanismos de represión, es su espectáculo *El loco y la monja* (*Wariat i zakonnica*), sobre un libreto de Stanisław Ignacy Witkiewicz, puesto en escena en 1963. Kantor introdujo en ese espectáculo, la “máquina de aniquilar”, construida con numerosas sillas plegables. La “máquina” competía con los actores, los empujaba afuera de la escena y no los dejaba expresar su texto. En el manifiesto *Teatr autonomiczny. Manifest teatru zerowego* (*Teatro autonómico. Manifiesto del teatro cero*), de 1963 (Kantor, 2000: 233-243), el realizador polaco caracterizó a este mobiliario escénico híbrido como violento, loco, nervioso, ridículo y monótono, y afirmó que debería actuar de una manera autocrática. La máquina se focalizaba en la delimitación del espacio escénico que era, según Kantor, “reducido a un espacio próximo a cero” (“*srowadzona w okolicy zera*”) y “tan delgado y pálido, que los actores [debían] luchar para mantenerse sobre él” (“*jest tak szczupła i mizerna, że aktorzy muszą walczyć, aby się na niej utrzymać*”) (Kantor, 2000: 238).<sup>29</sup> La “máquina de aniquilar” creaba, entonces, una situación de competencia y de amenaza. Como observaremos posteriormente en los espectáculos del Periférico de Objetos, en esta obra de Kantor un objeto cotidiano banal, insertado en una estructura de poder, devenía monstruoso debido a su funcionamiento inusual.

A diferencia del Periférico de Objetos, el teatro de Kantor está basado en sus recuerdos personales, sus experiencias íntimas y sumamente subjetivas. Se trata de un juego con su propia memoria. El artista examina la muerte desde una dimensión, en primer lugar personal, y posteriormente universal, y no a partir de una experiencia colectiva concreta. El grupo argentino renuncia en sus obras a este carácter fundamentalmente subjetivo del teatro de Kantor y parece tomar como objeto de investigación la memoria colectiva determinada por el contexto social<sup>30</sup> que, en este caso, se relaciona con la historia reciente de Argentina. El trabajo del Periférico de Objetos tuvo un rol muy importante en el periodo de la posdictadura en Argentina y actuó como un catalizador para la puesta en discusión de las experiencias traumáticas de su historia reciente que habían sido durante mucho tiempo silenciadas. Su recepción en el país estuvo inseparablemente ligada a un proceso de memoria y duelo, tanto individual como colectivo.

28. Esa etapa comenzó en 1975 con el manifiesto del *Teatro de la Muerte* (*Teatr mierci*) y con el espectáculo *La clase muerta*. La misma continuó hasta la muerte de Kantor, en 1991, con cuatro espectáculos más: *Wielopole, Wielopole*, de 1980, *¿Qué revienten los artistas!*, de 1985, *Nunca más volveré aquí*, de 1988 y *Hoy es mi cumpleaños*, de 1991. Sobre este tema, consultar: Ple niarowicz (1990). Kobiálka (2009).

29. “[Przestrzeń jest] Srowadzona w okolicy zera/ jest tak szczupła i mizerna, / ze aktorzy muszą walczyć, / aby się na niej utrzymać”. Traducción del polaco hecha por el autor.

30. Sobre este tema, consultar Halbwachs (1950).



## El objeto siniestro

Como afirma María Castillo, El Periférico de Objetos “no [dejaba] indiferente al espectador” sino que lo interpelaba con una “estética perturbadora” (Castillo, 1995: 60). Esto es algo que los acercaba una vez más a Kantor, que era bien conocido por el uso de variadas técnicas para atraer al espectador y así incluirlo directamente en la acción. En obras de teatro representadas por el Periférico de Objetos podemos observar la presencia de estrategias que apuntan estrechar la distancia con el público. Por ejemplo, Jorge Dubatti recuerda que, en la pieza *Cámara Gesell*, el diseño del espacio obliga al establecimiento de una proximidad física del espectador con el espacio dramático; de este modo, al dejar al “público ominosamente pegado a las escenas más crueles y obscenas” (Dubatti, 1995: 35),<sup>31</sup> el grupo argentino iba más allá buscando ponerlo en un estado de shock o, como mínimo, producirle una molestia. Este objetivo fue afirmado por Daniel Veronese, quien en una entrevista realizada por María Castillo sobre el tema de la estética de las obras de teatro del grupo, respondió que se trataba de: “una estética de lo obsceno porque uno de los elementos periféricos es la obscenidad: mostrar lo que la gente no está esperando ver, hacer visible lo que debería haber quedado fuera de escena” (Castillo, 1995: 60-63).

Por su parte, Ana Alvarado hace referencia al término freudiano de *lo siniestro* (*unheimlich*). Según ella, particularmente el tercer espectáculo del grupo, *El hombre de arena*, de abril de 1992, estaba “fuertemente basado en la noción freudiana de *lo siniestro*” (2009: 66). El Periférico de Objetos trabajaba con la sorpresa, para lograr un efecto similar al estado descrito por Sigmund Freud con el término *das Unheimliche* (lo ominoso, lo siniestro), caracterizado por una conmutación entre lo conocido y lo desconocido. Podemos también destacar que el cuento de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, sobre el cual se basó el espectáculo del *Periférico de Objetos*, constituía asimismo uno de los ejemplos analizados por Freud en su ensayo *Das Unheimliche*, de 1919 (Ver Freud, 1989)). *Lo siniestro, unheimlich*, en el sentido freudiano constituye una oposición al término *heimlich* (doméstico) y *heimisch* (nativo), ambos provenientes de la palabra *das Heim*, que significa casa, o *der Heimat*, que significa patria. Sin embargo, *lo siniestro* no significa simplemente algo opuesto a lo doméstico, algo que podría ser desconocido o extraño. Para Freud, lo importante es la proximidad lingüística entre ambos términos *Heim* y *unheimlich*, porque este último (*lo siniestro*), según Freud, contiene en sí mismo la *Heim*, lo que es familiar. De esa manera, lo siniestro se convierte en un factor que provoca una sensación de inquietud o, inclusive, de miedo, causado por la disonancia cognitiva entre el reconocimiento de un fenómeno u objeto común y familiar y el descubrimiento de su lado incómodamente extraño y extranjero. Lo siniestro se manifiesta, entonces, cuando el placer de lo conocido se convierte en el displacer de una experiencia aterradora y desconocida. Slavoj Žižek subraya esto mismo al afirmar que es la familiaridad la que constituye el elemento crucial de *lo siniestro*. En su publicación de 1989, en la que realiza una introducción a los conceptos de Jacques Lacan a través de la cultura popular, Žižek afirma: “Las cosas más familiares adquieren una dimensión siniestra cuando se las encuentra en otro lugar, que ‘no es el correcto’. Y el efecto de estremecimiento es el resultado precisamente del carácter familiar, doméstico de lo que uno encuentra en estas cosas” (1992: 145).<sup>32</sup>

El hecho de que el Periférico de Objetos utilizara en sus obras muñecas imponía en la escena una atmósfera *siniestra*. El uso de muñecas provocaba asociaciones con la infancia, aunque por supuesto, en estas obras las mismas eran animadas con un fin totalmente distinto del de su primera utilidad que es el juego infantil. Este juego sirve al niño para replicar los esquemas de comportamiento de un adulto y, así, prepararse para la vida madura. El grupo también reproducía con las muñecas la conducta de los adultos, pero en lugar de representar situaciones de la vida familiar encarnaba actos de violencia, ligados a la realidad de una vida social sometida al autoritarismo.

31. Martín Rodríguez, en su artículo “El teatro de la desintegración (2001: 5), compara *La Cámara Gesell* con el teatro de amenaza de Harold Pinter.

32. “The most familiar things take on a dimension of the uncanny when one finds them in another place, that ‘is not right’. And the thrill effect results precisely from the familiar, domestic character of what one finds in this Things”. Traducción del inglés hecha por el autor.

El carácter familiar de los objetos utilizados en las obras, fácilmente reconocibles por el público, ya que podían formar parte de su vida cotidiana o haber formado parte de su infancia intensificaba su experiencia de incomodidad. El malestar del público era provocado por la asociación de estos objetos familiares con la muerte. A través del uso de este tipo de estrategias, las obras del Periférico de Objetos se transformaban en espectáculos poderosos y perturbadores.

La recepción de la obra del Periférico está inseparablemente vinculada con su contexto sociopolítico. En este sentido, podemos citar el artículo “El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos”, de la dramaturga y crítica de teatro Cecilia Propato, escrito en 1998 en plena actividad escénica del grupo. Propato afirma:

Los desaparecidos están muertos y lo siniestro es sacar el tema a la luz. Es tan siniestro lo que ocurrió que la sociedad prefiere que eso quede tapado, enterrado. “El periférico de objetos”, al sacar este tema a la luz se transforman en obscenos. Muestran lo que la gente no quiere ver, y eso sólo lo pueden hacer por medio de muñecos. Aquí llegamos a la esencia periférica: la elección de trabajar con muñecos – que ya tienen una carga siniestra – está relacionada con la posibilidad de contar historias horribles que no se podrían relatar con actores (1998: 387-395).

En efecto, el uso de objetos antropomórficos le permitió al grupo representar escenas de violencia de manera muy directa y explícita. En realidad, contrariamente a lo que afirma Propato, historias horribles ligadas a la última dictadura han sido relatadas con actores en varias obras cinematográficas. Lo que permite el uso de muñecas en las obras del Periférico de Objetos es mantener esa atmósfera violenta y siniestra en una dimensión metafórica que fortalece el efecto de la obra sobre el espectador. El vínculo de la creación del grupo con la última dictadura argentina también es percibido por Daniel Veronese. En su análisis del proceso de construcción del espectáculo *El hombre de arena*, el artista afirma:

Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal de exorcizar ciertos temas relacionados con la represión militar, ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo. Pero obviamente en nuestro país la obra fue leída como una obra sobre los desaparecidos por la dictadura. Nosotros, sin habernos propuesto hablar específicamente del tema, logramos una síntesis poética, creo que imposible de lograr si la idea hubiera estado delante de la forma. Simplemente dejamos vagar nuestros fantasmas sobre lo siniestro. Y es imposible que en la Argentina determinados signos no se lean de esa manera; siendo lo siniestro un elemento con el cual convivimos durante años. El resultado no fue panfletario. Ese fue, creo, el mayor logro del trabajo (2000).

Al igual que Kantor, Veronese afirma la importancia del valor estético de la creación por encima del mensaje político. La puesta en escena de lo siniestro de la vida cotidiana durante la dictadura emerge en el trabajo del grupo de manera no intencional. El mensaje de la obra parece emerger del contexto en el cual la obra es recibida. Lo inevitable de la asociación con los desaparecidos puede estar relacionado entonces con una necesidad colectiva de *exorcizar* ciertos temas ligados a la represión. De este modo, el nivel de perturbación del público frente a la obra es muy alto. A propósito del espectáculo *El hombre de arena*, Daniel Veronese hace referencia a los dos fuertes sentimientos contradictorios que la obra producía: el disgusto y la atracción, ambos provocados por el retorno de lo reprimido. Al recordar su repercusión, afirma:

Según palabras del público el resultado era aterrador. La gente no podía soportar verlo, pero al mismo tiempo no dejaba de verlo. Como si, a pesar de la necesidad de salir corriendo de la sala, una fuerza los mantenía sujetos a la platea. Poder

animar algo que no tiene vida produce esa fascinación, creo, tan difícil de igualar. Es conocer algo sobre la muerte. El público necesita ver algo sobre la muerte aunque lo rechace (2000).

Las muñecas discapacitadas del Periférico de Objetos como los “desfiles oscuros de las marionetas macabras” de Kantor<sup>33</sup> se asocian al concepto de *abyecto* desarrollado por Julia Kristeva. Lo abyecto ocupa un espacio liminal, un lugar intermedio entre el concepto de objeto y el concepto de sujeto, que perturba el orden simbólico y es asociado por ella tanto al miedo como al placer.<sup>34</sup> La muñeca del Periférico de Objetos deviene un objeto *abyecto*, porque provoca simultáneamente la molestia y el placer en el espectador. Estos sentimientos parecen intensificarse a medida que el espectador se da cuenta de que en la escena actúa la muerte y de que el objeto, que era un juguete, se convierte en un cadáver. Kantor mismo, en una entrevista hecha en Buenos Aires en septiembre 1984, por Andrés Di Tella, analiza el rol de los personajes muertos en su propio teatro al afirmar que: “en el muerto nos podemos reconocer, en el sentido de que el muerto es de nuestra misma especie, es un ser humano como nosotros. Pero al mismo tiempo es un extraño, es alguien que esta fuera de vida” (Di Tella, 1984).<sup>35</sup> En su texto sobre el *Teatro de la Muerte*, Tadeusz Kantor decía que la introducción de maniquíes en sus espectáculos le permitía abordar el tema de la muerte. En ese sentido afirmaba: “El MANIQUÍ en mi teatro se ha convertido en un MODELO, a través del cual pasa un fuerte sentido de la MUERTE y de la condición de MUERTOS. Un modelo para el ACTOR EN VIVO” (Kantor, 2005: 18).<sup>36</sup> Para Kantor, el actor en vivo debía poder interiorizar la muerte a partir del modelo del maniquí. Su figura antropomórfica carente de vida encarnaba la presencia de la muerte en la escena. De cierta manera, el grupo argentino se apropia de la idea del *Teatro de la Muerte* para exorcizar una experiencia siniestra de la sociedad argentina.

A través del uso de objetos comunes y desgastados, portadores de su propia historia, Tadeusz Kantor y El Periférico de Objetos se vinculan con el pasado. Las muñecas antiguas de porcelana son para los miembros del grupo argentino como fotos antiguas que “remiten de manera particular al tiempo y a la muerte” (Castillo, 1995: 63).<sup>37</sup> En este sentido, el grupo se acerca considerablemente a la consideración de los maniquíes por parte de Kantor. Estos objetos antropomórficos son utilizados por el artista para expresar la vida a partir de su ausencia.<sup>38</sup> Ambas visiones teatrales están también inseparablemente vinculadas al contexto en el cual fueron creadas. No obstante, *la realidad degradada* de Kantor no corresponde exactamente a las *periferias* de la *troupe* argentina. Tanto Kantor como El Periférico de Objetos recrearon en sus obras de teatro una atmósfera que podría hacer pensar en la estructura de un sueño o de un recuerdo. Ambos organizan sus performances escénicas de manera a veces caótica, ilógica, inexplicable, del mismo modo en que se manifiestan los recuerdos que residen en la memoria humana. Ambos juegan con el trauma y el regreso a la infancia: en el caso de Kantor, podríamos citar su espectáculo *La clase muerta*. Sin embargo, a diferencia de Kantor que pone perpetuamente en escena sus propios sueños, experiencias, recuerdos y angustias, los espectáculos del Periférico de Objetos renuncian a este carácter sumamente subjetivo y toman como objeto de investigación las tramas de la memoria colectiva.

El contexto post-dictatorial se convierte en un elemento crucial para el análisis de las obras del Periférico de Objetos. Esto es confirmado por el *auto-análisis* de la actividad artística del grupo realizado por Ana Alvarado. Al referirse al texto de Jorge Dubatti “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)” de 2002, Alvarado define el origen de los trabajos escénicos tanto del Periférico de Objetos como de otras *troupe*s teatrales de la misma época. Ella afirma:

En sus obras, [las troupes de teatro del periodo de la post-dictadura en Argentina] se refieren no sólo a esta etapa de la historia argentina: resistencia, desaparición,

33. “mroczne pochody makabrycznych lalek”. (Kantor, 2005: 33).

34. Sobre este tema, consultar Kristeva (1980). Una interpretación de la obra teatral de Tadeusz Kantor en relación con el concepto de abyecto está presente en el artículo de Watt (2014: 52-62). Oscar Cornago propone un análisis de la obra de Tadeusz Kantor y de otros realizadores del teatro de la segunda mitad del siglo XX, a partir de la teoría de Jean-François Lyotard, particularmente de sus textos: *Dispositivos libidinales* de 1975, o *Economía libidinal* de 1980. (2005: 63-74).

35. Citado también por De la Torre (2005: 342).

36. “MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji UMARŁYCH. Modelem dla ŻYWEGO AKTORA.” Traducción del polaco hecha por el autor.

37. Según palabras de Ana Alvarado en la entrevista que María Castillo realizó a Ana Alvarado y Daniel Veronese.

38. “Jego pojawienie się [manekina w teatrze Kantora] zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU” [Su aparición [el maniquí en el teatro de Kantor] coincide con mi creencia todavía más fuerte, de que la vida se puede expresar en el arte sólo por la falta de vida, por referencia a la MUERTE, por las APARENCIAS, por el VACÍO y la falta de TRANSFERENCIA]. (Kantor, 2005: 18). Traducción del polaco hecha por el autor.

violencia, tortura, represión, lo siniestro, etc., sino también a la crisis social y económica del periodo posterior, encarada en la escena en varios sentidos: la parodia, el absurdo, el sinsentido y lo patético. Estos aspectos no son « temas » ni « influencias » del contexto social en la obra sino que son las piezas que construyen la propia obra y los procedimientos de los artistas. (2009: 48).<sup>39</sup>

Alvarado plantea lo determinante del vínculo que el grupo mantuvo con el contexto social y político de Argentina para su producción artística. Este contexto se relaciona tanto con la necesidad de persistir en las prácticas de memoria referidas a la última dictadura en un momento en el cual los juicios por los crímenes de lesa humanidad estaban en claro retroceso como con la crisis social y económica que caracterizó a los años noventa.

No obstante, los espectáculos del Periférico de Objetos no pueden ser tratados como testimonios de los más dolorosos acontecimientos de la historia reciente. Ellos no se inspiran en una biografía concreta, como en el caso de Kantor, sino que se basan en la estructura de un trauma, que pertenece a una colectividad. Las escenas de violencia que se repiten como en una pesadilla hacen vivir y revivir al público sus propios temores. Las actuaciones del Periférico Objetos tienden a reproducir el mecanismo de un recuerdo malo que, una vez reprimido, reaparece de manera indeseable en los momentos menos favorables y menos esperables. El grupo se focaliza, entonces, en recuerdos cuyo retorno incesante rompe la comodidad del público. Al buscar las razones por las cuales una imagen se convierte en *intolerable*, el filósofo francés Jacques Rancière, en su análisis de las representaciones de masacres, remarcaba que es el hecho de que las imágenes sean “demasiado intolerablemente reales para ser propuestas a modo de imagen” (2010: 85). Siguiendo esta idea, podríamos afirmar que lo siniestro o lo intolerable en el trabajo del Periférico de Objetos se expone ante todo como una forma de retrabajar un trauma ligado a la experiencia de opresión social.<sup>40</sup> La muñeca antigua sirve, como servía el maniquí a Kantor, para representar lo irrepresentable, lo intolerable. En este sentido, el trabajo artístico del grupo argentino asume un rol muy importante en la post-dictadura como un soporte para la discusión de la historia reciente. Su trabajo está inseparablemente ligado al debate social acerca de los crímenes del terrorismo de Estado.

La obra del Periférico de Objetos constituye entonces un ejemplo muy interesante de la recepción del arte y el teatro de Kantor en América Latina. El grupo argentino encontró en el idioma escénico del artista polaco elementos a partir de los cuales desarrollar su propio lenguaje. Tomando una posición más marcada por el contexto político, el Periférico de Objetos presenta, a diferencia de Kantor, un relato que le sirve para relacionarse con su espectador a partir de un pasado compartido. De todas maneras, los espectáculos de ambos artistas se conectan con arquetipos universales. El hecho de que hasta hoy en día ambas concepciones del teatro resulten cautivantes se debe a que hablan sobre todo de la condición humana y de sus horrores.

39. Sobre el tema del teatro en Argentina en el contexto de la postdictadura consultar igualmente Persino (2003: 236-242).

40. Sobre este tema consultar Longoni y López (2012: 128-130).

## Bibliografía

- » Alvarado, A. (2009). “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos”. En Dubatti, J. (ed.), *Escritos sobre teatro II, Teatro y cultura viviente: Del mundo griego clásico a la Post-modernidad actual*. (pp. 11-79). Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- » Bablet, D. (1977). *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L’Age d’Homme.
- » Bachelard, G. (2004). *La poétique de l’espace*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France. (primera edición 1957).
- » Barthes, R. (1968). “L’effet de réel”. *Communications* (11), 84-89.
- » Barthes, R., Bersani, L., Hamon, P., Riffaterre, M. y Watt, I. (1982). *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil.
- » Berruti, R. (1984). “Kantor, arquitecto lucido de una pesadilla”. *Clarín*, el 21 de septiembre de 1984, 1-2.
- » Berruti, R. (1987). “Los cautivantes rituales de Kantor”. *Clarín*, el 22 de agosto de 1987, 3.
- » Borowski, W. (1982). “Rozmowa z Tadeuszem Kantorem” (“Conversación con Tadeusz Kantor”). En Borowski, W. (ed.), *Tadeusz Kantor*. (pp. 17-114). Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- » Burns Gamard, E. (2000). *Kurt Schwitters’ Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- » *Caballete* (1965). “Las relaciones entre el teatro y las artes plásticas”. *Caballete* (25), 12.
- » Castillo, M. (1995). “Objetos desde la periferia”. *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana* 2(3), 60-63.
- » Cornago, Ó. (2005). “Teátrica Pagana: diálogos de Jean-François Lyotard con la escena”. En Pellettieri, O. (ed.), *Teatro, memoria y ficción*. (pp. 63-74). Buenos Aires: Galerna.
- » Cosentino, O. (1987). “El escándalo de la lucidez. Entrevista a Tadeusz Kantor”. *Teatro* 7(32), 64-70.
- » Chrobak, J., Stangret, L. y Wica, M. (2000). *Tadeusz Kantor. W drówwka*. Cracovia: Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » De la Torre, G. (2005). “¡Sorprendente! Tadeusz Kantor”. En Pellettieri, O. (ed.), *Teatro, memoria y ficción*. (pp. 337-343). Buenos Aires: Galerna.
- » Di Tella, A. (1984). “Kantor: «Para ser de vanguardia hay que estar en contra de todo»”. *La Razón*, el 18 de septiembre de 1984, s.n.
- » Dubatti, J. (1995). “Títeres, objetos y poéticas de renovación dramática: Daniel Veronese”. *Espacio* (14), 29-37.
- » Dubatti, J. (2002). “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)”. En Dubatti, J. (ed.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. (pp. 3-72). Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.

- » Erdelfield, J. (1992). *Essays on Assemblage*. New York: Museum of Modern Art, Harry N. Abrams.
- » Freud, S. (1989). “Lo ominoso”. En Freud, S. *Obras Completas Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Halczak, A. y Renczy ski, B. (2007). *Tadeusz Kantor. Obiekty/przedmioty. Zbiory Cricoteki. Katalog prac*. Cracovia: Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » Hoffmann, E.T.A. (1817). *Nachtstücke*. Berlín: Realschulbuchhandlung.
- » Kantor, T. (1964). “Ambalaje-manifest (Embalajes-Manifiesto)”. *Wiadomości plastyczne* (23), s.n.
- » Kantor, T. (1975). *Manifest Teatru mierni*, texto manuscrito conservado en la Galería Foksal de Varsovia.
- » Kantor, T. (1984). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- » Kantor, T. (1984). *Wielopole, Wielopole*. Cracovia-Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- » Kantor, T. (1986). “Wielopole, Wielopole. Reflexiones y guión de la obra”. *Espacio* 1(1), 123-133.
- » Kantor, T. (1991). “Stanislavsky, Meyerhold y yo”. *Espacio de crítica e investigación teatral* 5(10), 7-11.
- » Kantor, T. y Mantini, A. (1997). “No hay problema del teatro, hay problemas del arte”. *El Baldío, Arte, Cultura y Antropología* (8), página central.
- » Kantor, T. (2000). “Teatr autonomiczny. Manifest teatru zerowego”. En Ple niarowicz, K. (ed.), *Tadeusz Kantor. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. (pp. 233-243). Cracovia: Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » Kantor, T. (2000) “Teatr zerowy”. En Ple niarowicz, K. (ed.), *Tadeusz Kantor. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. (pp. 244-255). Cracovia: Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » Kantor, T. (2003). “Kantor : des traversées, transcription de l’émission de radio enregistrée le 10 décembre 2001 au théâtre du Rond-Point à Paris et diffusée par France Culture le 2 février 2002”. *Théâtre/ Public* (166-167), 67-82.
- » Kantor, T. (2005). “Postacie Umarłej klasy” (“Los personajes de La clase muerta”). En Ple niarowicz, K. (ed.), *Tadeusz Kantor. Pisma*. Tomo 2: *Teatr mierni. Teksty z lat 1975-1984*. (p. 33). Wrocław y Cracovia: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo y Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » Kantor, T. (2005). “Przedmiot biedny” (“El objeto pobre”). En Ple niarowicz, K. (ed.), *Tadeusz Kantor. Pisma*. Tomo 2: *Teatr mierni. Teksty z lat 1975-1984*. (p. 415). Wrocław y Cracovia: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo y Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » Kantor T. (2005). *Teatr mierni*. En Ple niarowicz, K. (ed.), *Tadeusz Kantor. Pisma*. Tomo 2: *Teatr mierni. Teksty z lat 1975-1984*. (pp. 13-22). Wrocław y Cracovia: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo y Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka.
- » Kobińska, M. (1993). *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990. Tadeusz Kantor*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.

- » Kobialka, M. (2009). *Further on, nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- » Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- » Lionetti, J. (1987). "La verdad es algo pequeño. Conversación de Tadeusz Kantor con Julieta Lionetti". *Expreso*, el 28 de agosto de 1987, 34-36.
- » Longoni, A. y López, M. (2012). "Insepulto". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. (pp. 128-130). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Mahlow, D. (1965). *Bild und Bühne: Bühnenbilder der Gegenwart und Retrospektive: « Bühnenelemente » von Oskar Schlemmer*. Baden-Baden: Wesel.
- » Mazas, L. (1984). "Tadeusz Kantor, un niño perplejo". *La Nación*, el 16 de septiembre de 1984, s.n.
- » Mazas, L. (1987). "Tadeusz Kantor: La obra teatral no debe ser honesta". *Clarín*, el 19 de agosto de 1987, s.n.
- » *Nona Bienal De São Paulo* (1967). San Pablo: Fundação Bienal de São Paulo.
- » Parola Leconte, N. (2006). "Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos". *América, Cahiers du Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine* (34), 287-294, 291-292.
- » Persino, M. S. (2003). "Trazando líneas punteadas: el teatro en Buenos Aires a partir de los noventa". *Revista Iberoamericana*, 69(202), 229-247.
- » Ple niarowicz, K. (1990). *Teatr mierni Tadeusza Kantora*. Chotomów: VERBA.
- » *Primera Plana* (1965). "Arte actual de Polonia". *Primera Plana* 3(143), 1-2.
- » Propato, C. (1998). "El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos". En Dubatti, J. (ed.), *Poéticas Argentinas del Siglo XX*. (pp. 387-395). Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- » Propato, C. (2002). "El Periférico de Objetos: resignificación político-histórica y distanciación objetual". En Dubatti, J. (ed.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. (pp. 285-296). Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial (primera edición: Paris, 2008).
- » Rosenzvaig, M. (2008). *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*. Buenos Aires: Leviatán.
- » Saavedra, G. (2010). *Teatro San Martín 1960-2000: 50 años*. Buenos Aires: Complejo Teatral de Buenos Aires.
- » Sagaseta, J. E. (1992). "El teatro de imagen". En Dubatti, J. (ed.), *Teatro'90. El nuevo teatro en Buenos Aires*. (pp. 73-74). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- » Schóó, E. (1984). "La libertad dentro de la belleza. Dario Fo y Tadeusz Kantor, visitantes de Buenos Aires". *Teatro* 5(19), 26-30.
- » Schorlemmer, U. (2007). *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia – dokumenty – eseje - filmy na DVD*. Cracovia y Núremberg: Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor Cricoteka y Verlag der Moderne Kunst.
- » *Tiempo Argentino* (1984). "Tadeusz Kantor". *Tiempo Argentino*, el 30 de septiembre de 1984, 1-5.

- » Tirri, N. (1984). “Kantor, o de la vida y muerte de las marionetas”. *Clarín*, el 13 de diciembre de 1984, 2.
- » Ure, A. (1984). “Tadeusz Kantor , un luchador por la realidad del teatro”. *Tiempo Argentino*, el 23 de septiembre de 1984, 8.
- » Watt, D. (2014). “Acting Dead and Other Maniacal Stories: The abject work of Cricot 2, after Kantor”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 19(1), 52-62.
- » Witkiewicz, S. I. (1974). *En la pequeña mansión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural.
- » Žižek, S. (1992). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts y Londres, Inglaterra: The MIT Press.