# La figura de Tadeusz Kantor y su presencia en Buenos Aires

**Daniela Berlante** (UNA-DAD/UBA-FFyL)

**RESUMEN**

En el año 2024 tuvo lugar un hecho significativo ligado a la figura de Tadeusz Kantor y su vínculo con la Argentina. En el mes de septiembre se cumplieron cuatro décadas de su primera presentación en Buenos Aires como realizador teatral.

*Wielopole, Wielopole*, el espectáculo con el que subió a escena junto al elenco del *Cricot 2* en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, marcó un punto de inflexión en la manera de concebir la práctica para buena parte de los creadores teatrales argentinos. Esa impronta profunda sigue operativa en la actualidad.

Su segunda presentación tuvo lugar en 1987 ?ya consolidada su notabilidad para el público local? con la obra *¡Que revienten los artistas!*, continuación del suceso que había generado el montaje de *Wielopole, Wielopole* tres años antes.

Su figura, sin duda la de uno de los artistas más relevantes de la escena del siglo XX, se erige como la de un creador multisciplinario que nunca disoció su condición de artista visual con la de director teatral.

En tanto hombre de la plástica, su primer contacto con el país – mucho menos conocido? data del año 1965 cuando presentó la obra de su autoría *Paragua de Oslo* en el marco de la muestra *Arte actual de Polonia* organizada por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

El presente trabajo consigna estos hechos y traza una semblanza del artista polaco dando cuenta del impacto que generó su llegada, razón de la vigencia de su poética en el ámbito local.

**PALABRAS CLAVE**

Tadeusz Kantor, Buenos Aires, Teatro, Artes visuales

**ABSTRACT**

In 2024, a significant event took place related to the figure of Tadeusz Kantor and his connection with Argentina. In September, it marked four decades since his first performance in Buenos Aires as a theater director.

Wielopole, Wielopole, the show with which he took the stage alongside the Cricot 2 company at the Casacuberta Hall of the San Martín Theater, marked a turning point in the way many Argentine theater creators conceived their craft. This profound influence continues to be active today.

His second performance took place in 1987 ? by then, his reputation was well established with the local audience ? with the play ¡Que revienten los artistas!, a continuation of the success generated by the staging of Wielopole, Wielopole three years earlier.

His figure, undoubtedly one of the most relevant artists of the 20th-century scene, stands as that of a multidisciplinary creator who never dissociated his identity as a visual artist from that of a theater director.

As a visual artist, his first contact with the country ?much less known? dates back to 1965 when he presented his work Paragua de Oslo as part of the Arte actual de Polonia exhibition organized by the Visual Arts Center of the Di Tella Institute.

This work records these events and presents a profile of the Polish artist, reflecting on the impact of his arrival and the ongoing relevance of his poetic in the local scene.

**KEYWORDS**

Tadeusz Kantor, Buenos Aires, Theatre, Visual Art

## Aniversario teatral

En el año 2024 tuvo lugar un hecho significativo ligado a la figura de Tadeusz Kantor y su vínculo con la Argentina. En el mes de septiembre se cumplieron cuatro décadas de su primera presentación en Buenos Aires como realizador teatral.

*Wielopole, Wielopole*, el espectáculo con el que subió a escena junto al elenco del*Cricot 2* en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, marcó un punto de inflexión en la manera de concebir la práctica para buena parte de los creadores teatrales argentinos. Esa impronta profunda sigue operativa en la actualidad.

Para conmemorar el aniversario, el Complejo teatral de Buenos Aires, la Embajada de Polonia en Argentina y la Cricoteka (Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor) organizaron en el mes de noviembre las *Jornadas Kantor*, un evento que incluyó conferencias de académicos y artistas, muestras de fotografías, dibujos del propio autor, una instalación y un documental.

Su segunda presentación teatral tuvo lugar en 1987 ?ya consolidada su notabilidad para el público local? con la obra ¡*Que revienten los artistas!*, continuación del suceso que había generado el montaje de *Wielopole, Wielopole* tres años antes.

Su figura, sin duda la de uno de los artistas más relevantes de la escena del siglo XX, se erige como la de un creador multisciplinario que nunca disoció su condición de artista plástico con la de director teatral.

Kantor modeló para el teatro un dispositivo lo suficientemente singular y poderoso como para lograr contrarrestar una manera consolidada que tienen las artes escénicas a la hora de sustanciarse. Nos referimos al teatro de representación, naturalista, mimético, al teatro que dirime conflictos interpersonales a través de la palabra y pretende que la escena sea una reproducción del mundo. Contra ese estado de cosas, Kantor.

Kantor comprendió tempranamente que podía existir un teatro más allá de la forma dramática, un teatro ya no de acciones que se suceden de manera lineal según un ordenamiento lógico causal, sino un teatro de situaciones, consustanciado con la ceremonia y los rituales.

En el linaje de Meyerhold, a quien reconoce como un enorme hacedor de la escena, consiguió ya no reproducir la realidad a través del teatro, sino crear en él una realidad específicamente escénica.

Kantor fue un artista de vanguardia que, influido por el Dadaísmo y la impronta del fenómeno Duchamp, rechazó ese rótulo en los años 70 al considerar

que la vanguardia había paasdo a ser el arte del Estado, cuando siempre debería posicionarse contra la convención oficial.

**Acerca de su recorrido vital**

Nació en Wielopole, a poco de comenzada la Primera Guerra Mundial.

> *Nací el 6 de abril de 1915 en el este de Polonia, en un pueblito que tenía una Plaza de Mercado y algunas callejuelas lamentables. En la plaza del mercado se levantaban una pequeña capilla que albergaba la estatua de un santo para uso de los católicos y un pozo junto al cual se desarrollaban, al claro de luna, las bodas judías. De un lado, una iglesia un presbiterio y un cementerio; del otro una sinagoga, estrechas callejuelas judías y otro cementerio, pero diferente.*
>
> *Las dos partes vivían en perfecta armonía. Ceremonias católicas espectaculares, procesiones, banderas, trajes folklóricos llenos de color, campesinos. Del otro lado de la Plaza del Mercado ritos misteriosos, cantos fanáticos y oraciones, bonetes de zorro, candelabros, rabinos, gritos de niños. Más allá de la vida cotidiana, ese pueblo silencioso estaba vuelto hacia la eternidad. […] Mi padre, maestro de escuela, no volvió de la guerra. Mi madre, mi hermana y yo fuimos a casa de un hermano de nuestra abuela. Allí nos criamos. El era cura, así que crecimos en el presbiterio. La iglesia era una especie de teatro* (Kantor, 1984, p. 9).

Si nos hemos extendido en la descripción pormenorizada que realiza el artista es porque sus detalles concentran la materia de la que se va a nutrir su teatro: la memoria, el territorio mítico de la infancia, la tradición judía y la cristiana que atraviesan la identidad polaca, los desastres de la guerra, (aludimos expresamente al título de la serie de grabados realizados por Francisco de Goya, con quien mantiene una ostensible intertextualidad en sus puestas), y la muerte.

A los 19 años ingresó a la Academia de Bellas Artes de Cracovia para estudiar pintura y escenografía.Ya en ese momento organiza un teatro de marionetas y pone en escena *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck. Se formó con Karol Frycz, un escenógrafo polaco de renombre, discípulo de Edward Gordon Craig (1987), el director británico que consideró que el actor de carne y hueso debía ser reemplazado por la supermarioneta, una solución a lo incontrolable de la naturaleza humana.en escena.

No es un dato menor, si se tiene en cuenta el lugar insoslayable que van a tener los maniquíes en su teatro como dobles y modelos para el actor vivo. Esto ha sido también influencia de Bruno Schulz, pintor y escritor judío polaco (1892-1942), autor del *Tratado de los maniquíes o el segundo libro del Génesis.*

Pero a diferencia de Gordon Craig, quien bregaba por el reemplazo, el sello de su teatro va a estar dado por la coexistencia del cuerpo vivo y el maniquí.

¿Por qué el maniquí? Porque su presencia imprime a la escena una sensación profunda de muerte, de ausencia de lo vivo.Y la premisa de la que parte Kantor para llevar a cabo su poética es que en el arte la vida sólo puede expresarse a través de la ausencia de vida, del recurso a la muerte. El maniquí es eso precisamente: una paradoja, una ambigüedad, un muerto que, por obra del artista polaco y de sus procedimientos, vive.

Se graduó en 1939, año del estalllido de la Segunda Guerra Mundial.

Creará entonces, en plena ocupación alemana, un teatro experimental clandestino, de sótano, integrado por pintores, poetas y actores donde va a montar *Balladyna* de Slowacki, en cuya puesta ya aparecen los maniquíes. Otro tanto hará con el montaje de *El regreso de Ulises*de Wispianski, dramaturgo y artista plástico como él, quien constituyó una influencia poderosa. Claro que en este caso, el Ulises que retorna de Troya es un soldado en pleno genocidio nazi.

**Acerca de su poética**

El trabajo de Kantor está organizado en función de diferentes etapas que cuentan, como vanguardista que fue, con escritos teóricos o manifiestos en los que se puede encontrar su cosmovisión respecto del teatro.Teatro Autónomo, Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Happening, Teatro Imposible, hasta llegar al Teatro de la Muerte, la etapa que le brindará el reconocimiento internacional y que sintetiza la totalidad de su poética.

La fundación del teatro *Cricot 2* en 1955, que dirigió hasta su muerte en 1990, marcó un hito en su carrera. El elenco estaba integrado por actores profesionales, poetas, pintores, teóricos del arte y personas sin formación artística como es el caso de los célebres gemelos Janicki cuyo oficio era la orfebrería, pero que su condición de dobles enriquecía significativamente la escena. El*Cricot 2* se planteó contra el teatro profesional, institucionalizado y convencional.

La mirada del artista visual que fue Kantor ha atravesado todas sus realizaciones escénicas concebidas en términos plásticos como una realidad autónoma, esto es, no dependiente de la literatura dramática.

Cuando Kantor tomaba un texto lo hacía para refuncionalizarlo en una relación que en ningún caso dejaba al espectáculo sometido o subalterno.Texto y espectáculo son dos sistemas independientes: “Por una parte, la realidad del texto: por otra, el comediante y su comportamiento. Dos estructuras independientes; no existe ningún lazo entre ambas, y sin embargo ambas son indispensables para la creación de un hecho teatral” (Kantor, 1984, p. 232).

El espectáculo en ningún caso ilustra lo que viene dado por el texto. Esto lo ha llevado a expresar que su compañía no actuaba Witkiewicz, sino con Witkiewicz.

En su poética, el espectador se revela fundamental. Deudor del linaje duchampiano, es probable que haya compartido con el artista francés la convicción de que la autoría de las obras es un asunto de expectación, en la medida en que es la mirada de los observadores la que crea los cuadros.

Esta inquietud por la posición de espectador lo llevó a concluir que podía cambiarse la relación entre la escena y sala.

> *El Teatro Cricot 2 cambió las relaciones entre el escenario y el público. Un público instalado alrededor de mesas de café; el jazz y el dancing constituían una realidad auténtica, viva, opuesta a un auditorio pasivo, neutro, estacionado en las hileras de butacas de los teatros oficiales* (Kantor, 1984, p. 30).

Su estética va a apropiarse de formas expresivas propias del circo.

De hecho, el término Cricot proviene de esa palabra. En el circo, “esa parte vergonzosa del teatro” (Kantor, 1984, p. 58) ?tal vez por haber sido considerado un arte menor? el teatro encuentra su principio y fuerza vital. Porque el circo “actúa de manera desinteresada, sin compromiso, desenmascara, arranca todos los camuflajes, las dignidades y los prestigios” (p. 58). En el circo, como sostiene Badiou cuando analiza las figuras de Vladimiro y Estragón en *Esperando a Godot* y la inclinación de Beckett por esta disciplina, no hay preocupación por una intriga ni por el desenlace. En el teatro de Kantor tampoco.

> *Si se ha comparado a menudo estos duetistas con unos payasos es precisamente porque ya en el circo no hay preocupación alguna por las situaciones o las intrigas, la exposición o el desenlace, sino por un inventario inmediato, marcadamente físico, de las figuras extremas de la dualidad*(Badiou, 2007, p. 62).

Para desenmascarar la ilusión del teatro, Kantor va a estar presente en el escenario junto a los actores. Da indicaciones, acomoda, corrige posturas, alcanza objetos. Su figura emula a la de un director de orquesta, pero también oficia como la rúbrica del pintor que garantiza con su firma la autoría del cuadro. Por lo demás, ¿por qué no estaría en escena si el espectáculo no es un producto terminado, sino un campo abierto a la experimentación "en el cual la creación continúa su batalla"? (Kantor, 1984, p. 221).

A medida que el teatro se institucionaliza moldea actores y actrices que operan como funcionarios, concluye Kantor. En su teatro, lxs actuantes no interpretan personajes. El estado de no representación es posible cuando estos se presentan con su propio estado personal. "El actor no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado de todo el fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS" (Kantor, 1984, p. 172).

En lugar de representar un papel, parecen cumplir roles: la mujer de la limpieza, el viejo de los baños o el de la bicicleta, la mujer de la ventana, el celador, la viuda del fotógrafo local, el tío Josef- cura. En casi todos los casos, se destacan como operadores que ponen a funcionar los objetos maquínicos que plasman la escena, creación y sello del artista polaco. Al mismo tiempo, arman y desarman el espacio, limpian, ajustan, acomodan, todo a la vista de lxs espectadores, como un modo singular de crear la realidad escénica.

**Teatro de objetos**

A lo largo de las diferentes etapas de su poética se destaca la importancia capital que revisten los objetos como nota distintiva de sus realizaciones teatrales.

En diálogo con Denis Bablet afirmó que había perdido la confianza en la pintura que reproducía los objetos imitándolos. Esta posición antimimética lo condujo a la búsqueda de objetos reales, cotidianos, ordinarios.
[Comentario en el video *Le théâtre de Tadeusz Kantor 1ère partie]*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wlvIS48ixTI&t=1241s

Pero, ante todo, la confianza que pierde Kantor ?a la luz de los estragos dejados por la guerra? es la depositada en la condición humana que desde el giro antropocéntrico habia sido emplazada por sobre el resto de las especies. La desconfianza en esa presunta superioridad lo llevó a recuperar la potencialidad existente en las formas aparentemente menores (Larios, 2018).

El objeto pobre, de categoría inferior, degradado, omitible, desatendido, ya no utilizable para la vida está disponible para el arte y se sitúa en el umbral entre la basura y la eternidad. Es su falta de atributos, su inutilidad, su proximidad con el descarte lo que lo abre ?paradójicamente? a todas las posibilidades. Se trató para él de descontextualizar el objeto cotidiano, familiar, domesticado para volverlo objeto de arte. Y es a partir de esta operatoria como descubre su existencia independiente.

Ruedas, bolsas, sillas, perchas, cruces, valijas, armarios, ventanas, pupitres escolares van a cobrar, de su mano, el valor de la eternidad al que aspiraba. De manera análoga, el cuerpo vivo de actores y actrices pasará a objetualizarse, homologando a través de esta estrategia el estatuto acordado a ambas entidades.

En *En la pequeña casa del campo* (1961) ?etapa del Teatro Informal? basada en la obra homónima del dramaturgo polaco Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1921) y que para 1966 será adaptada como *El armario*, va a introducir a los actores en un armario atestado de bolsas. Desde su interior se oyen" monstruosos gañidos y ladridos de perros/Toda una jauría/Ladridos furiosos, incesantes" (Kantor, 1984, p .49).

Kantor colocará a los actores amontonados, oprimidos, colgando de perchas como si fueran prendas. Los degradará en "su dignidad", "su prestigio personal", "su voluntad" (Kantor, 1984, p.183) hasta convertirlos en "una masa general/de materia" (p.184). Todo habilita a pensar, como lo supo ver la investigadora Shaday Larios (2018), que el armario admite leerse como metáfora de otro hacinamiento que afectó directamente la trayectoria vital del artista: el de los campos de concentración, las cámaras de gas, las fosas comunes, los vagones y los guetos. Recordemos que su padre había sido trasladado a Auschwitz donde murió en 1942.

La experimentación con el objeto y con lxs actuantes será el punto de partida para trabajar con los embalajes, un procedimiento artístico que consiste en embalar a actores, actrices o a un objeto, privarlo de forma propia y convertirlo así en una materia informe e indefinida.

Las bolsas cubren los cuerpos de lxs actuantes y de ellas solo salen cabezas y manos, como en *El Circo*de Mikulsky (1957). Los movimientos que se producen dentro de la bolsa son muy sugerentes porque el espectador ignora la clase de tensiones que se producen en su interior.

Es lícito preguntarse por la funcionalidad de los embalajes. ¿Al servicio de qué están? Los equipajes, las valijas y paquetes, los sobres de diferentes dimensiones, los envoltorios, y hasta el vestuario (*El loco y la monja* de Witkiewicz de 1963 o *La Gallina de agua* de 1967) juegan con la ambigüedad entre lo visible y lo invisible. Como lo marca Larios (2018), la presunción de que hay algo en el interior del embalaje que no se nos da a ver en tanto espectadores los inviste de una potencia extraordinaria, metafísica. Lo velado, lo que escapa a la visión extiende ?paradójicamente? las posibilidades de la percepción al abrirse al campo de todos los posibles.

Su devoción por el objeto lo llevó a crear dispositivos maquínicos: la máquina de enterrar- máquina de tortura (*El armario*), la máquina familiar o máquina de parir, la cuna mecánica (*La clase muerta*) o la máquina fotográfica-ametralladora.También dispondrá en el cuerpo de los actores bio-objetos diseñados a la manera de prótesis, como el violín del deportado en *Wielopole, Wielopole* o la bicicleta en el viejo de la bicicleta de *La clase muerta*.

De los embalajes pasará a la producción de happenings, un intento de dominio del objeto a efectos de "atraparlo en flagrante delito" (Kantor, 1984, p. 166). El happening "se apropia de manera gratuita y específica de acciones y objetos "ya listos", "no estéticos" […] los priva de su utilidad y funciones prácticas; los aísla, los deja vivir una vida independiente y desarrollarse sin objetivo preciso" (Kantor, 1984, p. 236).

La naturaleza despojada, antijerárquica y anticonvencional del happening le permitió concebir la posibilidad de dar cuenta de lo real a través de "la realidad mínima" (p. 236), lo que habilitó para su teatro la facultad de sustanciarse por fuera de la lógica mimética de reproducción del mundo.

En 1965 presentó en Varsovia, en la sala de Amigos de las Bellas Artes, *Cricotage*, un happening donde se sucedían diferentes situaciones; entre otras, una mujer recostada y desnuda era cubierta con carbón, unos hombres comenzaban a enjabonarse la cara para terminar cubriendo con la espuma el propio cuerpo, la ropa y el piso, otros tomaban macarrones de una valija para ingerirlos, desparramarlos por la sala y aplastarlos. El evento finalizó con el embalaje de una mujer que, en la acción sistemática de ser envuelta, fue perdiendo la forma humana, como si la única acción posible se redujera a embalar para volver a hacerlo sin solución de continuidad.

El *Happening panorámico del mar*tuvo lugar en una playa frente al mar Báltico. A modo de un concierto marino, el director de orquesta subido a una tarima montada entre las olas se colocó de espaldas al público que permanecía sentado en sillas sobre la arena para dirigir con su batuta el sonido del mar.

En 1967 organizó en Varsovia el happening La *Carta*.Desde la oficina de correos,siete carteros trasladaron un sobre de 14 metros de largo y 87 kilos por toda la ciudad. El público se encontraba en una galería de arte. Había informantes que, a medida que la carta recorría la ciudad, iban indicando por teléfono su ubicación y la de sus portadores. Una vez que se produjo el ingreso de la carta a la galería, fue desgarrada por los participantes. "En un frenesí casi ritual/ de destrucción final/ se cumple/ la catarsis formal de este acontecimiento" (Kantor,1984, p. 162).

Con *La Clase Muerta* (1975) se inicia la última y decisiva etapa de su trayectoria artística que le dará alcance internacional y se erigirá como la síntesis de su poética plástico-teatral.

*Tumor cerebral*, la obra de Witkiewicz fue un disparador para su realización.

En ella, un grupo de ancianxs al borde de la muerte hacía su ingreso parsimonioso al salón de clase de la infancia. Cada unx traía adosado, como una protuberancia, excrecencia u órgano complementario, al niño o niña que fue en forma de muñeco o de figura de cera. El dispositivo funcionaba a la manera de una fábrica de la memoria de la infancia. Se trataba de una ronda de la vida, la muerte y los recuerdos en la que los maniquíes se animizaban y los actuantes se objetualizaban entablando una relación indecidible que dejaba a la expectación perpleja. La infancia y la vejez, el nacimiento y la muerte convergían en la fusión que Kantor produce entre lo vivo y lo inanimado, entre actuantes y maniquíes para crear una imagen que "traduce la aspiración a una vida plena y total que abarque el pasado, el presente y el futuro" (Kantor, 1984, p. 265).

**Kantor en Buenos Aires**

*Wielopole, Wielopole* estrenada en 1981 y *¡Que revienten los artistas!* en 1985 son los dos espectáculos que vinieron respectivamente a Buenos Aires y que inspiraron el recorrido de este texto.

El primero se presentó entre el 19 y 30 de septiembre de 1984 en el Teatro San Martín. A poco de estrenar, la prensa publicó artículos que resaltaban la importancia que tendría el suceso. Ese mismo día, con firma de Gerardo Fernández, se publicó en La Razón un artículo que daba cuenta de su trayectoria: "Buenos Aires conocerá hoy el arte de Tadeusz Kantor".

El día anterior, en el mismo diario, Andrés Di Tella dio a conocer un reportaje brindado por el artista: "Kantor: para ser de vanguardia hay que estar en contra de todo". En él comentaba el origen del espectáculo, la primacía que le acordaba al trabajo con los actores tanto como a la búsqueda de un modelo para ellos, y la importancia adjudicada al público como co-creador del espectáculo. Por lo demás, rescataba la figura de Artaud en su búsqueda de un lenguaje específicamente teatral y no literario, se desmarcaba del teatro político por considerar que su forma reproducía la del teatro tradicional y denunciaba la operatoria en Polonia de una falsa vanguardia que a partir de los años setenta se había convertido en el arte oficial.

Alberto Ure (2009), por su parte, también lo entrevistó en esa época para Tiempo Argentino: "Tadeusz Kantor, un luchador por la realidad del teatro". Con su tono ácido característico, Ure sostenía que la figura que subía a escena junto con los actores no era Kantor, sino el personaje de director que el polaco había creado para el espectáculo. En ese punto no parecieron coincidir. Tampoco cuando Kantor afirmó que su teatro se planteaba contra el ilusionismo. Ure, descreído, quiso saber cómo era posible la existencia de un teatro prescindente de ilusión. El diálogo se reveló interesante porque se trató del encuentro entre dos hombres de la escena, de modo que las divergencias entre ellos –conocedores del oficio- enriqueció la conversación.

La recepción por parte de medios como La Nación, Clarín o La voz fue sumamente elogiosa. Quien se permitió emitir un juicio más crítico fue Ernesto Schóo para La razón, cuando sostuvo que el desconocimiento del idioma por parte del público conspiraba contra la total comprensión de un espectáculo cuyo rótulo de vanguardista resultaba una exageración, ya que "su única innovación es la de aparecer él mismo (Kantor) en todas sus puestas" (21-9-1984).

*¡Que revienten los artistas!* se presentó entre el 20 y 30 de agosto de 1987. Cecilia Hopkins (2017) destaca las críticas de Nina Cortese para Ámbito Finaciero (25-8-1987) y la de Ernesto Schóo, publicada en La Razón (25-8-1987). En la primera, Cortese sostenía que el espectador "puede dejarse fascinar por sus provocaciones o rechazarlas con repulsión. Cualquiera sea su actitud, el autor habrá logrado su cometido". Schóo, por su parte, volvió a insistir sobre la dificultad que implicaba para lxs espectadores no dominar la lengua polaca. Probablemente, el crítico desconocía que los textos emitidos en escena –aun cuando hubieran sido traducidos al español- no habrían asegurado una clave de acceso para el abordaje de la obra.

*Ya no volveré aquí*de 1988 fue la última obra en la que estuvo presente porque *Hoy es mi cumpleaños* de 1990 se estrenó después de su muerte. Kantor ya no estaba en escena, pero una silla vacía con su nombre, hacia la que la compañía se dirigía para recordarle que ese día era el de su cumpleaños, lo volvió a traer al mundo de los vivos.

Comenzamos este trabajo destacando que en 2024 se conmemoró el cuadragésimo aniversario de la primera visita de Tadeusz Kantor a Buenos Aires como director teatral. Sin embargo, este no ha sido su primer contacto con nuestro país.

La investigadora Katarzyna Cytlak (2015) consigna que casi 20 años antes, en 1965, participó junto a otros artistas polacos de la muestra *Arte actual de Polonia*, organizada por el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. La muestra se extendió del 6 al 27 de agosto y en esa oportunidad Kantor expuso *Paragua de Oslo*(1965, arpillera 162 x 100).

> *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* (Cytlak, 2015, p. 1)

Dos años más tarde, en 1967, Kantor fue uno de los artistas que recibió el premio de la IX Bienal de San Pablo por *Emballage II*, una obra similar a la expuesta en el Instituto Di Tella, pero en cuya parte inferior aparecía pintada la figura de una mujer. De la Argentina fue premiado David Lamelas.

Esta primerísima presencia de la obra plástica de Kantor en Buenos Aires no es demasiado conocida. Tal vez porque el propio artista no la dejó consignada en sus escritos.

En su texto sobre el objeto-fetiche que para él constituía el paraguas (Kantor,1984, p. 75), expuso su recorrido en relación con ese elemento tan preciado y metafórico.

Así es como, en 1964 realizó su primer paraguas en Cracovia; en 1965 lo hizo en Nueva York; continuó en 1966 en Baden-Baden, Bâle y Estocolmo y en 1967 realizó en la Bienal de San Pablo una serie de cuadros con paraguas. El detalle del itinerario llega hasta 1970. Como vemos, su presencia en la Argentina aparece omitida, pero es un hecho destacable que el Instituto Di Tella, sede de la modernización artística vernácula, haya albergado su obra, en consonancia con los centros más destacados de la vangurdia artística internacional.

**Conclusión**

Nos preguntamos finalmente por las razones que explican la vigencia y el interés que sigue suscitando la figura de Tadeusz Kantor, no solo globalmente sino en el ámbito local (la asistencia de público a las Jornadas de 2024 en el Complejo Teatral de Buenos Aires fue una prueba de ello).

Probablemente, en una época en que la vida está determinada por la omnipresencia de la tecnología digital, la robótica y la informática; en una era en la que la vinculación con el mundo social, laboral e interpersonal se efectiviza casi exclusivamente mediada por dispositivos tecnológicos que han conducido, como sostiene Hito Steyerl (2014), a la alteración de los modos tradicionales de la percepción, la posibilidad de ver en escena un mundo creado con objetos artesanales, inauditos por su simpleza y sencillez, tiene el impacto de la visión y no del reconocimiento (Shklovski, 2012), característica propia de la imagen poética.

En tiempos de desmaterialización y liquidez, el objeto pobre de Kantor, garante y testimonio de la mano humana que lo creó, sigue fulgurando en toda su contundencia.

**BIBLIOGRAFÍA**

Acoustique érotique (21 de febrero de 2021). *Le théâtre de Tadeusz Kantor 1ère partie* [Archivo video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wlvIS48ixTI&t=1241s

Badiou, A. (2007). *Beckett. El infatigable deseo.* Arena.

Cytlak, K. (2015). Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*,(21), 1-16. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/1468/2989

Di Tella, A. (18 de septiembre de 1984). Kantor: para ser de vanguardia hay que estar en contra de todo. *La Razón.*

Fernández, G. (19 de septiembre de 1984). Buenos Aires conocerá hoy el arte de Tadeusz Kantor. *La Razón.*

Gordon Craig, E. (1987). *El arte del teatro*. Gaceta.

Hopkins, C. (mayo 2017). El albergue de la memoria. Kantor en perspectiva. *Picadero Cuadernos*,(31). INTeatro.

Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Ediciones de la flor.

Larios, Sh. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato.

Schklovski, V. (2012). El arte como artificio. En T. Todorov (ed.).*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla.* Caja negra.

Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)*. Instituto Nacional del Teatro.