

Universidad Aut3noma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Catalana
Doctorado en Artes Escénicas
2015

TESIS DOCTORAL

**De la poesía pict3rica a la poesía escénica:
la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor**

Tesis doctoral de Darshan Shaday Larios Ruiz

Director de tesis: Dr. Miguel Morey Farré

Tutor de tesis: Dr. Carles Batlle Jordà

[...] el arte de puzzle [...] no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, sino el conjunto es el que determina los elementos: el conocimiento del todo y sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen [...] sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente la pieza de un puzzle no quiere decir nada.

George Perec, *La vida instrucciones de uso* (1978)

Así como el niño lobo se vuelve lobo a fuerza de vivir con ellos, nosotros también nos hacemos lentamente funcionales. Vivimos el tiempo de los objetos. Y con esto quiero decir que vivimos a su ritmo y según su incesante sucesión. Hoy somos nosotros quienes los vemos nacer, cumplir su función y morir, mientras que en todas las civilizaciones anteriores, eran los objetos, instrumentos o monumentos perennes que sobrevivían a generaciones de hombres.

Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo* (1970)

ÍNDICE

Introducción	p.9
Antecedentes y desiciones	p.10
Apuntes sobre el proceso de investigación	p.14
Mis preguntas	p.14
Mis objetivos	p.15
Consideraciones metodológicas	p. 15

CAPÍTULO I

La poesía pictórica de Giorgio de Chirico: la metafísica de los objetos cotidianos	p.19
1. Objeto cotidiano: ausencia de ser	p.21
2. En búsqueda de la metafísica de los objetos cotidianos: La definición de la Metafísica y su enlace con la poesía	p.22
3. La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético	p.30
4. La metafísica del objeto cotidiano y su condición de enigma	p.41
a) El enigma como obra y encubrimiento de signos	p.43
b) El sujeto que escudriña enigmas y la dimensión poética del enigma	p.48
5. La metafísica del objeto cotidiano, presagio y presentimiento: la mirada de todas las cosas...p.53	
6. La metafísica del objeto cotidiano: el protagonismo de lo insignificante	p.56
7. En búsqueda del primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y descontextualización	p.62
8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica de los objetos cotidianos: el objeto como generador de relaciones metafóricas	p.74
9. <i>Excursio</i> . Ensamblajes de la metafísica del objeto cotidiano: astronomía metafísica de las cosas.....	p.92
10. <i>Anatomías metafísicas del drama</i> : figuras intermedias entre lo animado y lo inanimado	p.98

11. Figuras del tránsito material	p. 100
12. Anatomías compenetradas: tensiones entre el sujeto y la materia	p.108
13. Conclusiones del capítulo I. <i>Hacia una definición del concepto</i> <i>“metafísica del objeto cotidiano”</i>	p.117

CAPÍTULO II

La poesía escénica de Tadeusz Kantor: la metafísica del Armario

p.120

2.1 Soportes de la poesía escénica de Kantor: objetos reales, pobres y autónomos

p.123

2.1.1 Revelación metafísica: Apunte introductorio a la objetualidad en tiempos de guerra

p.126

2.1.2 Poesía del horror y desviaciones extraordinarias

p.134

2.1.3 El deterioro: el objeto pobre, metafísica y el acto poético de su ascenso jerárquico....

p.136

2.1.4 La autonomía

p.142

2.2 La metafísica del Armario de Kantor

p.146

Nota sobre *En la pequeña casa del campo* de Ignacy Witkiewicz y el guión autónomo de Kantor

p.147

Nota sobre la lógica estructurante: la definición de la metafísica del objeto cotidiano llevada a la práctica analítica

p.149

2.2.1 Primer principio: El Armario como *Cosa*

p.149

a) El Armario informal como esencia metafísica y el mobiliario metafísico de Bruno Schulz

p.152

b) Anatomías metafísicas nacientes del Armario informal

p.161

2.2.2 Segundo principio y primer paso: Enigma y *spectralidad* del Armario.....

p.167

2.2.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario de *En la pequeña casa del campo* hacia otros armarios de Kantor.

p.181

2.2.3 Tercer principio y segundo paso: el Armario como presagio y generador de relaciones metafóricas

p.187

2.2.3.1 Metamorfosis de la materia: la poesía metafísica informal de Kantor y la aventura del sentido

p.194

2.2.3.2 El Armario como espacio privilegiado de la imaginación	p. 199
2.2.3.3 Las relaciones metafóricas del Armario: las sensaciones materiales de la SGM como su presagio más oculto	p.203
a)El grado cero del Armario y su animación mental	p.203
b)El Armario como multi-espacio de la opresión y la corporalidad en masa	p.205
c) El Armario como reclusorio de personas: maltrato, tránsitos corporales y origen de la <i>bio-objetualidad</i>	p.215
d) Último objeto: la máquina metafórica de enterrar	p.224

CONCLUSIONES

1. Conclusiones de las interacciones del concepto “metafísica del objeto cotidiano” con el Armario de Kantor	p.229
2. La palabra metafísica en los materiales acotados de Kantor en esta tesis	p.238
3. <i>Puzzle</i> : estructura emergente en el viaje del concepto	p.241
4. Breve bitácora del viaje del concepto: de la poesía pictórica a la poesía escénica	p.242
5. Utilidades del concepto “metafísica de objeto cotidiano” en el teatro que trabaja con objetos	p.246

ANEXOS

Anexos del Capítulo I

“La poesía pictórica de Giorgio de Chirico: la metafísica de los objetos cotidianos”	p. 251
1. <i>Stimmug</i> y filosofía nietzscheana de la luz	p. 251
2. Traducción de “IL TEATRO” de Giorgio de Chirico	p. 258

Anexos del Capítulo II

“El Armario metafísico de Tadeusz Kantor”	p. 260
1.El Armario como una pieza surrealista: contradicciones	p. 260
2. Manifiesto informal y guión de <i>En la pequeña casa del campo</i> cedido por la <i>Cricoteka</i> (sin paginación, están colocadas según la traducción original).	

Bibliografía.....	p. 262
-------------------	--------

Índice de imágenes.....	p. 271
-------------------------	--------

Anexo de mi proceso creativo

La metafísica del objeto cotidiano en <i>El Solar del Estraperlo</i>	p.279
--	-------

INTRODUCCIÓN

El tema de esta investigación se originó en la tesina que realice para obtener la suficiencia investigadora del Doctorado en Artes Escénicas. En aquél busqué analizar a modo bastante general, los vínculos y diferencias de las concepciones poéticas entre dos estudios de caso de la pintura y dos la escena: la poesía pictórica (Giorgio de Chirico y René Magritte) y la poesía escénica (Antonin Artaud y Robert Wilson). Intenté definir las cualidades de una posible “estética de la sugerencia” por las convergencias de sus nociones. Así entonces, el primer título que tuvo esta investigación fue *De la poesía pictórica a la poesía escénica: hacia una estética de la sugerencia*, título que he modificado de acuerdo al nuevo proceso, visto en la necesidad de acotar el campo de trabajo (más abajo justifico mis desiciones).

De la poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor es una tesis que consta de dos capítulos y desarma un conjunto de preceptos de la pintura metafísica creada por el artista griego Giorgio de Chirico (Volos, 1888-1978); con los preceptos obtenidos se prepara posteriormente la definición de un concepto: la metafísica del objeto cotidiano. El concepto se articula mediante el eje de tres ideas: la metafísica, la poesía y el objeto cotidiano. Al llegar a la conclusión del primer capítulo se entenderá que la metafísica es una dinámica de *poetización del objeto cotidiano*. La poesía pictórica metafísica hace de sus representaciones de los objetos cotidianos, objetos poéticos. Comprobar esta sentencia ocupa todo el primer capítulo de la tesis, dedicado a componer el concepto a partir del análisis del pintor; se define por tres principios y un proceso de dos pasos. El segundo capítulo consiste en trasladar y hacer interactuar el concepto en la obra del director escénico de origen polaco Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915-1990), con el fin de comprender los rasgos de su propia poesía escénica. Concentro la operación en un objeto cotidiano concreto: el Armario de *En la pequeña casa del campo* (1961).

Antecedentes y desiciones

Los primeros objetos de estudio que elegí en el proceso de la tesina, fueron las teorías y los lienzos del pintor belga René Magritte (Lessines, 1892-1967); sus creaciones me llevaron a conocer los textos y la obra metafísica del pintor Giorgio de Chirico, dado el impacto que éste tuvo en Magritte. La influencia de mi propia práctica escénica en conjunto con la lectura detallada de los escritos De Chirico, me condujeron finalmente a delimitar los elementos que configuran la presente tesis.¹ Opté por enfocarme en la poesía pictórica de la pintura metafísica, puesto que me percaté de su prolífica perspectiva en el tratamiento de los objetos cotidianos.² Decidí que mi tesis se abocaría a indagar *la metafísica de los objetos cotidianos en la poesía pictórica de Giorgio de Chirico*, por consiguiente era conveniente buscar un estudio de caso para el capítulo de la poesía escénica, que le concediera protagonismo a la objetualidad en su obra.

Conforme a estas desiciones, que cercaban mi campo de estudio, busqué investigaciones preexistentes en estos términos; esto es, dirigidas a indagar la mirada metafísica “chiriquiana” del objeto cotidiano, con el propósito de pensarla en el teatro que explora los objetos. Hasta el momento

¹ Dentro del *corpus* de la tesis no pretendo ser auto-referencial, pero me interesa resaltar cómo ha sido mi propia práctica escénica dentro del teatro de objetos, la que ha acompañado las búsquedas y delimitaciones de este proceso teórico. Desde el 2004 dirijo un grupo escénico concentrado en las indagaciones con objetos cotidianos, Microscopía Teatro; me dedico a dar seminarios y talleres sobre objetualidad y escena, y he escrito varios artículos al respecto. A lo largo de la tesis, colocaré ciertos vínculos en notas al pie de página hacia mis escritos, según sea la pertinencia del caso. En los últimos años me dedico a hacer trabajos que exploran las conexiones *objeto y memoria*. El blog de mis anteriores trabajos es: www.microscopiateatro.blogspot.com; y la página de mi actual proyecto sobre el “objeto-carta”: www.lamaquinadelasolidad.org. En asociación con Jomi Oligor y Xavier Bobés, hemos iniciado *El Solar del Estraperlo*, un proyecto que investiga el objeto cotidiano, el barrio y sus historias locales. Este es un vínculo a un resumen de la conferencia performática que realizamos en octubre del 2015, como parte de nuestra residencia artística en el *Museo Arts Santa Mònica* de Barcelona (*Festival IF*). El título: “El barrio chino a través de sus objetos.” https://www.youtube.com/watch?v=IILKrGRvnd3w&list=PLORP9untqCN8tHbVvLf3J6iXCROH_Dcrb&index=3 Añado un anexo con la aplicación del concepto obtenido en esta tesis dentro mi propio proceso creativo. *Cfr. infra. Anexo de mi proceso creativo “La metafísica del objeto cotidiano en El Solar del Estraperlo”*, p.279. Más adelante precisaré más detalles acerca del denominado “teatro de objetos.”

² A todo esto, es importante mencionar que el pintor que estudiaré, también tuvo relaciones con el teatro. Llevó una fructífera labor como escenógrafo a partir de 1924. En ese año tuvo su primera colaboración con los *Ballets Suecos* de Rolf de Mare, consistente en diseñar los figurines y la escenografía del montaje *La Jarre* de Luigi Pirandello, en el Teatro de los Campos Eliseos de París. Sus trabajos escenográficos fueron primordialmente grandes telones pintados, colocados al fondo de la representación escénica. Diseñó vestuarios, y en más de una ocasión realizó acuarelas de objetos escenográficos que eran accesorios del decorado principal (mesas y sillas). Objetos que no guardan ningún tipo de vínculo con la mirada metafísica del objeto cotidiano en sus concepciones pictóricas. Presento como anexo, mi traducción al castellano de un breve artículo suyo, en el que se leen algunos de sus pensamientos escénicos. *Cfr. infra. Anexos I. “Traducción de “El TEATRO” de Giorgio de Chirico*, p. 258. Por lo advertido, no me ocuparé en indagar la labor escenográfica De Chirico, pues lo que me interesa es explorar su ideario metafísico en correspondencia con los objetos cotidianos pintados en sus telas. Ideario que insisto no tiene nexos con los trabajos de corte más clásico que llevé a cabo como escenógrafo por encargo (ballets, ópera y teatro de texto de gran formato). Para consultar la trayectoria De Chirico como escenógrafo *Cfr. Moreno Bucci “Qualche difficoltà nella carriera di Giorgio de Chirico” en Giorgio De Chirico e il teatro in Italia. 52 Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Firenze, Sepia, Firenze, 1989, pp.119-133. En este libro se pueden revisar las reproducciones de fotografías, bocetos y figurines de varias de sus producciones en Italia.*

no he localizado estudios académicos que entablen las relaciones específicas que me interesan. Me he topado con reiteradas alusiones al movimiento *surrealista*, considerado piedra angular en la génesis del teatro de objetos.³ En las vinculaciones que he leído no se mencionan los planteamientos del objeto cotidiano De Chirico, aunque es considerado precursor del movimiento al que nunca perteneció. Su óptica poética-pictórica es anterior, tiene fines distintos y se autodenomina “metafísica.” Escribe la analista de su obra María Teresa Méndez Baiges: “el pintor metafísico aparece con frecuencia, especialmente en las historias generales del arte moderno, reducido al papel de antecedente o padre de una vanguardia: el surrealismo. Entre otras razones, porque como figura aislada es difícil de clasificar, y como integrante y como gran protagonista de la Metafísica, es esta escuela la difícilmente clasificable, ya que no puede ser vista ni como prototipo de la corriente de retorno al orden, ni mucho menos como vanguardia” (Méndez, 2001: 63).⁴

Por otro lado, he ubicado un estudio que relaciona la iconografía de los maniqués de las pinturas De Chirico con el Teatro de Figuras⁵; mas ninguna mención a lo que su pensamiento de los objetos cotidianos podría aportar al teatro. De esta ausencia surge uno de mis principales intereses por llevar a cabo el tema de esta tesis.

³ El investigador de teatro de títeres y objetos Henryk Jurkowski refiere de forma general: “[...]los surrealistas, volvieron su atención hacia “cosas” y “objetos” para sus *collages*. Casi medio siglo después, sus ideas fueron renovadas en la forma del teatro de objetos”, en “Object Theatre” *A History of European Puppetry. The Twenty Century*, Ts.2, The Edwin Mellen Press, United Kingdom, 1998, p. 477. Del mismo investigador se vuelven a encontrar referencias en el capítulo “De l’objet à la matière” y en el capítulo “Magritte et les surréalistes” en *Métamorphoses. La marionnette au XX siècle*, Instituto Internacional de la Marioneta y Entretiens, 2008, pp. 166-167, 181-183. El investigador y teórico Didier Plassard, especialista en teatro de objetos, advierte que éste surge hasta bien entrada la contemporaneidad, y que ningún otro proceso escénico, antes de la segunda mitad del siglo XX, usa los objetos cotidianos como protagonistas; a menos que se dirija la mirada hacia las artes visuales de las primeras vanguardias. Menciona que sería interesante utilizar las categorías objetuales de los surrealistas, para clasificar ciertas prácticas escénicas contemporáneas que trabajan con objetos. Cfr: “Entre l’homme et la chose” en *Agôn* [En línea], Dossiers, (2011) N°4 : “L’objet, Enquête : L’objet à la loupe” URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936>. En este sentido, una de las mejores fuentes de consulta es el *Dictionnaire de L’objet surréaliste*, Dir. Didier Ottinger, Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2013. Varios estudiosos crearon en este diccionario una serie de entradas clasificatorias de la objetualidad surrealista. También contiene una antología de textos que los miembros del surrealismo escribieron acerca de sus concepciones del objeto (principalmente de André Bretón).

⁴ Un artículo riguroso que realiza una cronología sobre los vínculos de la obra de Giorgio De Chirico con el fundador del surrealismo André Bretón (en el que además se lee de que manera impactó la pintura metafísica en la génesis del movimiento), es el de Jole de Sanna “Giorgio de Chirico-André Bretón. *Duel à mort.*” en *Metafisica*, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, No.1-2, 2002. Cfr: http://www.fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/062-087Metafisica1_2.pdf No es énfasis de la tesis, analizar la metafísica de los objetos cotidianos en Giorgio De Chirico y su influencia en el surrealismo. Mas, en su debido momento se tocará el tema de manera ineludible. Para leer la cronología de la vida del pintor Cfr: <http://www.fondazionedechirico.org/biografia/?lang=en>

⁵ Didier Plassard le concede algunas líneas a los maniqués de Giorgio de Chirico en su célebre estudio *L’acteur en effigie. Figures de l’homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*. Dentro del capítulo “Le double magique. Approches du mannequin surréaliste. Les simulacres de la mort et de l’amour” se refiere a la influencia del motivo el “hombre sin rostro”, influencias entre el poema largo de Apollinaire “Le Musicien de Saint-Merry” (1914), el poema dramático de Alberto Savinio (hermano del pintor metafísico) “Les Chants de la mi-mort” (1914), y las pinturas de maniqués De Chirico. Cfr: *L’Institut International de la Marionnette, L’Age d’Homme*, Lausanne, 1992, pp.274-284.

De lado de la poesía escénica terminé por elegir la obra de Tadeusz Kantor. Inicialmente pensé en trasladar la definición del concepto metafísica del objeto cotidiano, a un muestrario selecto de obras de agrupaciones contemporáneas que trabajan con objetos; Kantor era el más antiguo de dicho conjunto. Pero su obra resultó ser de una complejidad y una dimensión tales, que mereció ocupar la totalidad del sector poesía escénica. Escogí a Kantor por dos razones. Primero por ser un creador que estudió artes visuales y más tarde volcó su experiencia plástica en lo teatral, en su trabajo hay una voluntad declarada de expandir los límites de lo escénico, que facilita la entrada de conceptos externos en el entendimiento de su obra.⁶ Dice el director: “El teatro, como las otras artes, no debería temer la intervención de realidades extrateatrales. El teatro, para evolucionar y ser vivo, debe salir de sí mismo-dejar de ser un teatro” (Kantor, 2003: 230). Añade en lo relativo a su postura de los nexos pintura- teatro:

Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas, que desde años atrás eran el punto neurálgico del arte, sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran el testimonio -forzosamente contradictorio- de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad. Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar. Le mostraba el camino de la traición; lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar, para que se privara de su caparazón protector. Lo colocaba desnudo y sin defensa (el arte vivo siempre está desarmado) en un espacio totalmente desconocido. Y al mismo tiempo, ¿no era la oportunidad de que se hiciera independiente? (Kantor, 2003: 233).

Las creaciones de Kantor son mediadoras no solamente de ambos territorios disciplinares, contienen el anhelo de ser expuestas a lo desconocido, como por ejemplo, dejarse analizar por conceptos de “realidades extrateatrales.”

⁶ Kantor estudió artes visuales en la Academia de Arte de Cracovia, egresado de esa casa de estudios en el año que comenzaba la Segunda Guerra Mundial. Fundó un Teatro Clandestino en plena ocupación nazi de Cracovia en 1942; en 1955 funda *Teatro Cricot 2*, su reconocido grupo de trabajo que lo acompañaría hasta su muerte. Para consultar una cronología detallada de la vida de Kantor, Cfr <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=tkantor&kat=41> Acerca del territorio intermedio entre teatro y artes visuales en el que Kantor produjo sus creaciones, es pertinente señalar que la llegada de Kantor a Cracovia, coincide con la fundación de un teatro de pintores denominado *Cricot* (1933), nombre que retomará años después para bautizar su teatro. Como bien lo explica la investigadora polaca afincada en México, Elka Fediuk: “En Polonia, ‘el teatro de pintores’ se entiende de manera amplia. En el caso de Wyspianski o Witkiewicz, se trata de autores comprometidos con una propuesta total de su obra, de la que parten las definiciones de teatro; en otros casos, como Szajna o Krakowski, son las concepciones escenográficas las que transitan desde la plástica e imprimen un sello estético a las puestas en escena. En cierta época se habla incluso del ‘dominio de los pintores’, porque parecía que éstos desplazaban al director de escena, imprimiendo la forma de la totalidad de la puesta en escena.” Prólogo a la versión en español llevada a cabo por la misma autora de Krzysztof Miklaszewski, *Encuentros con Tadeusz Kantor*, CONACULTA-INBA, México, 2001, pp.17-18. Kantor continúa bajos sus propias experimentaciones, los tránsitos entre artes visuales y teatro. Llama Cricot 2 a su grupo de trabajo, como un guiño a la simiente que ya habían encauzado sus precursores. Cricot es el anagrama de “to circ”.

La segunda razón, es la trascendencia de su obra, a niveles teóricos y prácticos, en lo que respecta a la objetualidad cotidiana en escena; creó sus propias acepciones, fue uno de los precursores de lo que hoy se denomina “teatro de objetos”, pese a que no utilizó este nombre al designar sus investigaciones objetuales.⁷ Las obras más analizadas de Kantor, son la que pertenecen al periodo del *Teatro de la Muerte* (1975-1990), pues son las de su etapa madura y las que le dieron renombre internacional, hay quienes las asumen como sus obras maestras. Por esto indagué en uno de sus “ejercicios escénicos tempranos” que forma parte de su Teatro Informal (1960);⁸ y con el afán de ser más concreta todavía, dirigí mi análisis a un solo objeto cotidiano, uno de sus motivos recurrentes en trabajos posteriores: el *Armario* aparecido en la pieza escénica *En la pequeña casa del campo* (1961). La metafísica del Armario de Kantor, descubrió una multiplicidad de aspectos inesperados del contexto y de la mirada de su creador, esbozados a lo largo del segundo capítulo; hallazgo al que sumo en esa parte, los datos que recabé en un viaje de estudios a Cracovia, Polonia, ciudad sede de su vida y de los archivos de su teatro.

⁷ El término “teatro de objetos” es pronunciado por primera vez por Katy Deville de *Théâtre du Cuisine* en 1980, quien junto a Christian Carrington y otros grupos franceses de la época como *Vélo Théâtre* y *Théâtre Manarf*, buscaban un nombre común para denominar su práctica, emancipada del texto dramático, y de las exigencias técnicas de la marioneta. Para ellos, el teatro de objetos emergió como una reacción al “estar oculto” detrás de las cortinas de un teatrino. “En el teatro de objetos, el actor no entra jamás en la piel del personaje. Él permanece él mismo en la escena, desenvuelve ciertas particularidades de su personalidad, mas jamás al servicio por ejemplo de un texto, es un anti-teatro.” *Apud.* Ana María Amaral, *Teatro de formas animadas*, Editora de la Universidad de Sao Paulo, 1996, p.211. Mencionan la influencia de Kantor en el origen de su trabajo. Puede consultarse su presentación al “teatro de objetos” en la misma página web del grupo: <http://www.theatredecuisine.com/theatre-dobjet/presentation> También puede leerse la traducción de una conferencia-espectáculo de Christian Carrington, realizada por el crítico catalán Cesc Martínez en la revista digital *Titeresante*: <http://www.titeresante.es/2013/02/21/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>. La obra y las teorías de Kantor son descubiertas en Francia en 1972, y comienza a ser reconocido en 1979 gracias a las investigaciones de Denis Bablet, Anne Ubersfield y Guy Scarpetta. Para esos años, Kantor ya había gestado algunos de sus principales textos y piezas con objetos cotidianos, ligados a sus conceptos esenciales por revisar en esta tesis: *objeto real, objeto pobre, objeto autónomo*. No es cometido de la presente tesis examinar su influjo en las agrupaciones francesas a las que se debe el nacimiento del término “teatro de objetos”, pero basta con distinguir que parte de sus ideas del objeto autónomo coinciden con las “autonomías objetuales” que se suscitaron en ciertas agrupaciones originarias de la geografía que acuñó el término. Justamente a finales de la década de los setenta, aparecen compañías teatrales en ese país, más interesadas en la manipulación de objetos en escena que en la puesta de repertorio; en el silencio frente a la palabra, en la imagen frente al texto. Los objetos comenzaron a ser vistos como parejas de los actores, vectores en sí mismos de historias. En 1983 se realiza el primer festival de teatro de objetos en Pau, Francia, la investigadora brasileña Ana María Amaral recoge el testimonio de un periodista de la época, Renato Pallazzi: “Es un tipo de investigación sin teoría. Nace, vive y sobrevive de su práctica [...] sus adeptos afirman que no se trata de una escuela o de un movimiento, sino de una red de complicidades y amistades.” *Ibid*, p. 211. Dice Didier Plassard en la entrevista antes aludida: “El vocabulario empleado por cada grupo que practica el teatro de objetos varía en función de las compañías y denota la ausencia de una terminología definitivamente estable para un arte que, precisamente, rehuye todas las tentativas de definición englobante y totalizante.” *op.cit.*, s.p. Las poéticas del teatro de objetos son múltiples, singulares y con el sello característico de cada compañía. Comparten la intencionalidad de colocar al objeto cotidiano como protagonista de sus procesos creativos, e indagar estructuras escénicas que muestren las numerosas relaciones entre actor y objeto.

⁸ Dice la investigadora Magda Romanska sobre el Teatro Informal: “Estas actividades marcaron el inicio de experimentos teatrales serios que finalmente crecieron en sus obras maestras de *El Teatro de la Muerte*.” *The post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*. Anthem Press, Nueva York, 2014, p. 189. La traducción del inglés es mía.

Destaco que en los innumerables escritos de Kantor, no se menciona el nombre de Giorgio De Chirico;⁹ y que tampoco he identificado investigaciones que aborden el análisis de la metafísica del Armario de Kantor, de acuerdo a la óptica que propone la metafísica del objeto cotidiano De Chirico.¹⁰

Apuntes sobre el proceso de investigación

Al comenzar este trabajo tenía una serie de cuestionamientos, durante el transcurso de los hallazgos, los fui priorizando unos sobre otros, hasta quedarme con sólo algunas preguntas esenciales, que me sirvieron de guía en el proceso. Escribo la evidencia de mis pasos en forma sintetizada; el cómo estas dudas me encaminaron a formular los objetivos que sostienen las motivaciones, las intenciones, la estructura y el contenido de la tesis.

Mis preguntas:

- ¿Cómo se puede abstraer un concepto del pensamiento y obra de Giorgio de Chirico para proponerlo como una herramienta de análisis al teatro centrado en los objetos cotidianos?
- ¿Cómo interactúa el concepto la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico con el Armario de la época informal de Kantor?;
- ¿Qué tipo de conocimientos produce la aplicación de este concepto en el trabajo escénico con objetos cotidianos?

⁹ Kantor no conoció el surrealismo y el dadaísmo hasta 1947, año en el que De Chirico ya había dejado atrás sus cavilaciones metafísicas (1919). Inclusive, en ese periodo ya había sido condenado como pintor por André Bretón. (Para leer de este motivo Cfr: *infra*. “4. La metafísica del objeto cotidiano y su condición de enigma”, p. 41, nota al pie de página no. 42). Es posible que Kantor no hubiese conocido a fondo la obra metafísica ni mucho menos sus postulados. O que sólo conociera el juicio de Bretón acerca de él. Para consultar algunas impresiones del director de escena acerca del surrealismo Cfr: Tadeusz Kantor y Michal Kobialka, “Before the End of the twentieth century: XIIth Milano Lesson”, *The Drama Review* (1980-), Vol.35, No.48 (Invierno, 1991), pp. 148-168. También Cfr: *infra*. ANEXOS II, pp. 260.

¹⁰ Cabe señalar, que algunos de los estudiosos de Kantor, han empleado el término “metafísica” para dirigirse a las creaciones que surgieron después del ciclo de *El teatro de la Muerte*. Lo utilizan como una cualidad de lo que está más allá de la apariencia física de un sujeto (su capacidad de desdoblarse en otras identidades a la vez, de convivir con los muertos, de ser imagen de un mundo psíquico escenificado). No he leído que se utilice la metafísica como dinámica de poetización del objeto cotidiano, vía el pensamiento De Chirico, según se propone en esta tesis. Por ejemplo el investigador Jan Klossowicz comenta acerca de la obra *Que revienten los artistas* (1985): “La historia de Kantor se manifiesta de una nueva manera. No utiliza a los actores como dobles de los actores pero se presenta a sí mismo en tres personajes distintos-un niño de 6 años: Yo cuando tenía 6; el autor del performance: Yo-la fuerza motriz; y yo en el futuro: Yo-Muriendo. Lo que fascinaba a Kantor era la ausencia de continuidad cronológica en la vida, haciendo posible dividir al hombre [...] en diferentes figuras y diferentes periodos de la vida. El humor negro equilibra este psicológico, existencial y *metafísico* teatro”, Klossowicz, et.al., “Tadeusz Kantor Journey” *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No.3 (Otoño, 1980), p. 108. En el transcurso de la tesis, las traducciones del inglés al castellano de todas las citas de este artículo, son mías. Aparte de esto, encontré que Kantor menciona el término en algunos de los materiales revisados para la tesis. Las alusiones serán examinadas en el espacio pertinente, me interesa asentar que encontré las menciones a la par del análisis y no previamente.

- ¿A partir de qué presupuestos podría considerarse la definición del concepto metafísica del objeto cotidiano, una herramienta teórica asequible a los estudiosos y practicantes del teatro de objetos en distintos contextos?

Mis objetivos:

- Sistematizar la mirada de Giorgio de Chirico en torno a la metafísica del objeto cotidiano, para que independientemente de las aplicaciones que se le den en esta tesis, pueda ser de utilidad a cualquier interesado en su obra.
- Abstraer la definición de un concepto de este pensamiento pictórico, que se postule como una herramienta de análisis a estudiosos y creadores escénicos interesados en el trabajo con objetos.
- Evidenciar el proceso de componer un concepto a partir de las investigaciones de un artista plástico, y revisar la posibilidad de su traslado a otro marco de acción.
- Comprobar el uso del concepto en el análisis de un objeto cotidiano concreto en la obra de Tadeusz Kantor (el Armario), observar el tipo de estructura del discurso que genera, la clase de datos y utilidades que produce.
- Aportar informaciones sobre el periodo del Teatro Informal de Kantor a través del marco teórico de un concepto creado en la misma tesis.

Consideraciones metodológicas

a) La pintura metafísica está constituida por textos teóricos dispersos, firmados por el pintor, y en ningún momento se habla en ellos de “la metafísica del objeto cotidiano” como tal. Es parte del cometido de la tesis, condensar bajo este concepto compuesto, un conjunto de observaciones sueltas que De Chirico menciona al respecto en diversos escritos, completadas con las imágenes de sus lienzos. Busco, un concepto que será “la metafísica”, siempre anexado al objeto cotidiano; esto es, que el concepto metafísica no se puede desligar en esta tesis de su aplicación concreta. El concepto no es un invento mío, es consecuencia de mi iniciativa por reunir un conjunto de atributos sobre un tema específico, que ya estaban dados, sugeridos de una u otra manera, en los textos y lienzos del pintor. A la pintura metafísica le es propia una poesía pictórica que habré de delinear con detalle, hasta llegar al entendimiento y abstracción del concepto la metafísica del objeto cotidiano, como una dinámica de *poetización objetual*. El “objeto cotidiano” se entenderá en esta tesis a partir de distinciones determinadas indicadas en el primer capítulo.

b) La idea de concepto que ha inspirado esta tesis, es el concepto de “concepto”, manejado por la teórica literaria Mieke Bal (1946) en su análisis *Conceptos Viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje* (2002). La autora enuncia que el “concepto” puede ser visto como “un territorio por el que se ha de viajar con espíritu aventurero”. Bal utiliza la metáfora de la elasticidad al hablar del particular uso que se le da a un concepto: “sugiere tanto una estabilidad inquebrantable como una extensibilidad casi ilimitada” (Bal, 2002: 25). Bal promueve la interactividad y el tránsito del concepto entre disciplinas, viaje durante el cual, su significado y alcance operativo difiere; idealmente sus procesos de diferenciación deben ser evaluados antes, durante y después de cada viaje. Bal señala que la naturaleza viajera de los conceptos supone un beneficio y una interdisciplinariedad productiva, parafraseando a los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari dice que “los conceptos son centros de vibraciones, cada uno por sí mismo y en relación a los demás [...] los conceptos resuenan en lugar de ser coherentes” (Bal, 2002: 74).¹¹

Así el concepto metafísica del objeto cotidiano De Chirico, viajará hacia el Armario de Kantor con aspiraciones interactivas más que impositivas. Esto quiere decir que no se propone comprobar el funcionamiento de una teoría previa sobre una obra particular, sino más bien revisar la flexibilidad de la noción “metafísica del objeto cotidiano”, conforme la singularidad del trabajo de Kantor; su manera de convivir y modificarse en el encuentro con los planteamientos que el creador tiene de por sí para nombrar su propia práctica. Por ende, la intencionalidad de la tesis no es realizar un minucioso estudio comparativo entre De Chirico y Kantor; quiere servirse de un concepto abstraído del primero para ver cómo se comporta en el segundo. Aun así, me propongo dejar un margen abierto a las comparaciones en el avance de cada estadio de la tesis, por si en el flujo de las argumentaciones parecieran convenientes. En el apartado de las conclusiones haré un breve diagnóstico de los cambios ocurridos en el concepto, después de su aplicación analítica en otro territorio creativo. Mas, el énfasis principal de la tesis no está en revisar las mutaciones del concepto en su viaje; su definición será construida a modo de que pueda continuar su ruta posterior como herramienta, en ausencia de condiciones: quien lo use no está obligado a rendir cuentas de sus modificaciones, ni a estudiarlo remitiéndose una y otra vez a su lugar de origen. Esperemos que este primer viaje lo impulse, quizás muy lentamente, a emprender otro u otros recorridos más adelante.

¹¹ Se puede decir que esta es una tesis que revisa el traslado de conceptos de unas disciplinas a otras, pues De Chirico fue un creador que ideó gran parte de su mirada metafísica de los objetos cotidianos, por sus traducciones plásticas de textos filosóficos. Y Kantor inventó su Teatro Informal de sus traducciones de la *pintura informal* a lo escénico. Yo propongo una interacción de estos traslados disciplinares ya condensados en cada mirada, por conducto de un concepto abstraído de uno hacia el otro.

CAPITULO I

La poesía pictórica de Giorgio de Chirico y la metafísica de los objetos cotidianos

CAPITULO I

La poesía pictórica de Giorgio de Chirico y la metafísica de los objetos cotidianos¹²

Algunos teóricos limitan el periodo metafísico del pintor entre 1910 y 1917, otros más lo extienden a 1919. Los elementos que caracterizan las imágenes de dicho estilo, aparecen con recurrencia en las obras de su estilo posterior a estos años, denominado “neo-clásico”. Señala Méndez Baiges: “La crítica ha dejado de lado el análisis de la trayectoria conjunta de la obra de Giorgio de Chirico [...] Esto ha dado lugar, por ejemplo, a una lectura del periodo metafísico como un estilo que tuvo lugar en un momento concreto (1910-1917) y como algo cerrado, cuando lo cierto es que De Chirico revistió los lugares y las maneras de la Metafísica a lo largo de toda su vida artística” (Méndez, 2001: 61).¹³ En esta tesis me limitaré a trabajar con textos y obras aparecidas entre 1910 y 1930, con excepciones advertidas en su momento.

Los artículos de reflexión fueron un complemento indispensable de las pinturas metafísicas. Los lienzos se tramaron en un proceso que iba y volvía de la pintura a la escritura. El acto de pintar estaba estrechamente ligado al acto de pensar los fundamentos filosóficos que motivaban el nacimiento de los lienzos, y las influencias que los impulsaban. Su mirada del objeto cotidiano es difícil de sistematizar por la compleja lectura personal en la que incorporó los múltiples referentes que originaron a su pintura metafísica. También por la distinta naturaleza de sus escritos agrupados en periodos. Así sintetiza Méndez Baiges, estos ciclos escriturales:

[...] el primero lo componen los llamados Manuscritos parisinos, elaborados en París y en lengua francesa entre 1911 y 1915 [...] Son, por tanto, rigurosamente contemporáneos de la ejecución de la pintura metafísica. No fueron realizados con la intención de dotar de un corpus teórico a dicha pintura, ni tampoco reúnen las características del manifiesto. Se mueven entre el ensayo y la narración [...] El otro grupo de textos sobre el arte metafísico lo integran los escritos de la época de *Valori Plastici*, artículos publicados tanto en esta revista como en *Chronache d'attualità*, *Il Convengo*, *Ars Nova*, etc., entre aproximadamente 1918 y 1922 y, por lo tanto, en el momento en que De Chirico, asentado ahora en Roma, está empezando a dejar la pintura metafísica en un segundo plano, aunque no así su reflexión sobre ella. Su tono es menos poético que el de los escritos parisinos; a cambio, son un importante intento de explicación y sistematización de la metafísica” (Méndez, 2001: 50-51).

¹² La numeración de los sectores del capítulo es consecutiva, sin ramificaciones; no se someterán a una jerarquía entre ellos, se dejarán en un mismo plano de importancia. Las secciones deben leerse como una interrelación horizontal.

¹³ Pere Gimferrer dice que el lapso de la pintura Metafísica duró de 1910 a 1919. *Cfr. De Chirico*, Barcelona, Polígrafa, 1988, p.5

Mi revisión abarca ambos grupos de textos en la búsqueda por entender la poesía pictórica del pintor a través de la metafísica de sus objetos cotidianos. Tomo su escritura como *un todo* en el que se puede notar cómo sus primeras sensaciones más tarde se convertirán en ideas intelectualizadas, de ahí que según sea el caso, complemento unas con otras, ya que muchos de sus pensamientos se reiteran a lo largo de los años. Aunque sus reflexiones pertenezcan a los primeros textos, pueden verse plasmadas a manera de lienzos en años posteriores.

Es constante en los dos grupos textuales una clase de experiencias cruciales para la segmentación complementaria que he hecho de su pensamiento; las he denominado “experiencias objetuales metafísicas”. En adelante, lo que se llamarán “experiencias objetuales metafísicas” del pintor, corresponderán a una serie de vivencias personales que él mismo transcribe en sus textos, a través de las que intenta ejemplificar un estado perceptivo especial. Como su nombre lo indica, tienen que ver con cómo se relaciona el pintor con los objetos que lo rodean. Cada experiencia objetual metafísica, tendrá su marco explicativo específico, y ayudará a comprender la metafísica del objeto cotidiano.

Incluiré en algunos de los apartados textos del hermano De Chirico, el escritor y pintor Alberto Savinio (Atenas, 1891-1952), pues como lo sugiere el primer monografista del pintor, James Thrall Soby, Savinio fue una especie de mentor cultural de la *Scuola Metafisica*.¹⁴

Con el fin de acotar gradualmente el foco indagatorio de la tesis, conformado por el trinomio *poesía-metafísica-objeto cotidiano*, conduciré los principios filosóficos de la pintura metafísica hacia la idea de objeto cotidiano, para llegar al final del capítulo, a una definición del concepto “la metafísica del objeto cotidiano” y su poetización inherente.

¹⁴ En 1917 en dupla con el pintor Carlo Carrà, De Chirico fundó la “Scuola Metafisica”. Thrall Soby comenta que sus principios fueron esencialmente una racionalización del arte que De Chirico había creado desde su llegada a París en 1911. Las pinturas de Carrà presentan grandes similitudes con la pintura de De Chirico, pero según lo dice el monografista, Carrà fue más un discípulo que un fundador. La tal escuela termina en 1919 porque Carrà publicó un libro (“Pintura metafísica”) con el que De Chirico no estuvo de acuerdo. Savinio fue teórico de la pintura su hermano y se preocupó por complementar filosóficamente sus postulados. *Cfr.* James Thrall Soby, *Giorgio De Chirico*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1955. p.p.115-117. Por su parte, la investigadora Olga Sáenz apunta: “En 1915 Giorgio de Chirico es comisionado a la ciudad de Ferrara, en donde se incorpora al servicio militar de manera parcial, debido a su mala salud. En el invierno de 1916-1917 en el Hospital Militar de Villa Seminario, cercano a Ferrara, De Chirico encuentra a Carlo Carrà una vez que éste ha agotado su experiencia futurista; posteriormente se les unen Giorgio Morandi, Alberto Savinio y Filippo de Pisis. Es en esta ciudad de la Emilia Romagna donde por primera vez se plantean la posibilidad de crear la escuela metafísica, agrupando a diversos pintores que aplicaban en su obra la poética metafísica. Sin embargo, es de hacer notar que pese a sus semejanzas nunca crearon un manifiesto o doctrina que constituyera a la escuela formalmente” *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p.24.

1. Objeto cotidiano: ausencia de ser



Fig. 1 Eugène Atget, *Brocanteur 38 rue Descartes (5e arr)* (1909)

Antes de adentrarme en la búsqueda de la metafísica del objeto cotidiano, indicaré brevemente, de qué forma se comprenderá en esta tesis el término “objeto cotidiano”, en vistas de constatar sus ulteriores transformaciones por el influjo del concepto “metafísica”. José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* dice que “objeto” es un término multívoco, significa por una parte, lo contra-puesto (*objectum, gegen-stand*), con lo que se entiende lo opuesto o contrapuesto al sujeto; por otra parte [...] el objeto es “lo que es pensado”, lo que forma el contenido de un acto de representación, independiente de su existencia real (Ferrater, 1975: 310). Juan Eduardo-Cirlot en su libro *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* comenta acerca de esta definición: “esto es, el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa ‘que no es él’ y se halla también dentro del sujeto como algo que ‘tampoco es él’ (Cirlot, 1986:19). Ferrater Mora argumenta que los objetos son ilimitados pero que se pueden escindir en dos grandes grupos. Para emprender el recorrido de la tesis, interesa el grupo de los *objetos reales*, y dentro de él, concretamente el de los *objetos físicos* (contrapuestos a los objetos psíquicos). Dice: “*objetos reales*, u objetos que poseen realidad en sentido estricto. En ellos se hallan incluidos y convenientemente determinados a su vez por sus correspondientes notas generales, *los objetos*

físicos [...] Las notas de los (*objetos físicos*) son la espacialidad y la temporalidad. Puede agregarse como nota común la de causalidad entendida como interacción” (Ferrater; 1975: 312).

Ahora bien, añadiendo a este objeto real y físico el calificativo de cotidiano (de latín *quotidiānus*, de *quotidīe*, diariamente), se entenderá como un utensilio artificial que tiene finalidades prácticas. Suele utilizarse con una periodicidad recurrente; de manera genérica para cubrir las necesidades básicas de los humanos, y de manera particular según sean las señas particulares de cada individuo: el oficio, el género, la nacionalidad, la edad, etc. Es un objeto antropocéntrico porque está diseñado por el hombre a la medida de sí mismo, para serle útil de una u otra manera (utensilio). Además de estas particularidades básicas, reforzaré la idea del objeto cotidiano con algunas notas del *objeto funcional* que plantea el filósofo francés Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1968). Baudrillard dice que el objeto funcional es *ausencia de ser* porque “es rico en funcionalidad y pobre en significación, se refiere a la actualidad y se agota en la cotidianidad”(Baudrillard, 1969: 92). Según él todo objeto tiene dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído. Cuando es utilizado por el sujeto con fines de servicio a su entorno doméstico y práctico, es un utensilio. Deja de ser utensilio si se personaliza y es abstraído, poseído por el sujeto fuera de sus funciones prácticas. De momento, en esta tesis el objeto cotidiano se comprenderá en su rango de utensilio, para que se pueda corroborar cómo el proceso perceptivo de la metafísica lo poetiza, desplazándolo hacia “el reencuentro del ser” (objeto cotidiano poseído, rico en significaciones, anacrónico e inagotable).

2. En búsqueda de la metafísica de los objetos cotidianos: La definición de la Metafísica y su enlace con la poesía

En marzo de 1913, De Chirico expuso en el *Salon des Indépendants* tres cuadros: *Melancolía de la partida*, *El enigma de la hora* (Fig.28) y *Enigma de la llegada después del mediodía*. En esta muestra conoció al poeta y crítico de arte nacionalizado francés, Guillaume Apollinaire (Roma, 1880-1918). En 1914, el poeta organizó junto con el pintor, una presentación de su obra completa (treinta telas). El nueve de octubre, el poeta escribió sobre el pintor en *L'Intransigeant*, y es en ese texto donde se usa por primera vez el término “metafísica” para calificar la obra De Chirico. El investigador Willard Bohn, alude que Apollinaire pudo haber tomado la palabra tras la lectura de los *Manuscritos Parisinos*, pues en uno de sus escritos de 1912, el pintor la menciona sin utilizarla para denominar así su pintura. De Chirico usa el término en referencia a

cierto tipo de revelación que él pensaba, debería contener la pintura del futuro (Bohn,1991:98). En “Cuál será la pintura del futuro” (1912), el pintor explica que la revelación de una obra de arte puede nacer de forma inesperada, “de golpe”¹⁵, o provocada por la visión de “cualquier cosa”. Refiriéndose a esta segunda idea utiliza por primera vez la palabra metafísica:

Cuando la revelación resulta de la visión de una cierta disposición de las cosas, entonces la obra que de ella resulta en nuestro pensamiento está íntimamente ligada a la disposición que ha provocado su nacimiento; se le parece, pero de forma extraña: como el parecido que hay entre dos hermanos, o mejor, entre la imagen de una persona que vemos en sueños y la figura de esa persona en la realidad; es y al mismo tiempo no es, esa persona: hay como una ligera transfiguración de los rasgos. Creo que así como ver a una persona en sueños es la prueba de su existencia *metafísica*, del mismo modo la revelación de una obra de arte es la prueba de la realidad *metafísica* de ciertos azares que nos sobrevienen, a veces, de la forma, de la disposición con la que alguna cosa se presenta ante nuestra mirada y provoca en nosotros la concepción de una obra de arte (Méndez, 2001: 235).

Este párrafo será el punto de partida del término “metafísica”, que aparecerá constantemente en sus textos, bajo explicaciones cada vez más concretas.¹⁶ El término será elegido para definir en el sujeto un modo especial de percibir cualquier aspecto de lo real (incluidos los objetos cotidianos), bajo el cual lo percibido se revela con un aspecto distinto del que suele tener habitualmente. El descubrimiento va más allá de la vivencia del sujeto; aparece siempre asociado a una necesidad de plasmarlo en una obra pictórica capaz de reproducir en la medida de lo posible, la experiencia tenida en el hallazgo de los aspectos extraordinarios. El estado de la revelación será un elemento indispensable para comprender las aspiraciones del pintor metafísico, y las cualidades pretendidas en sus obras.

De Chirico era consciente de los múltiples malentendidos que podría suponerle el identificar su pintura con este término, debido a su connotación trascendental. Su batalla por racionalizar la

¹⁵Se detallará este punto en el tercer apartado de este capítulo, según la lectura que el pintor hizo de Friedrich Nietzsche. *Cfr. infra*. “3.La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético”, p. 30.

¹⁶ La esposa del pintor, Isabella Far y Domenico Porzio, dicen que De Chirico se inspiró en un ensayo traducido al italiano del joven filósofo austriaco Otto Weninger, *Intorno alle cose supreme*, para insertar este término en su ideario. *Cfr.* Olga Sáenz, *op.cit.*, p.24. El pintor habla de este autor en sus escritos, principalmente cuando lo asocia a la “metafísica geométrica”, *Cfr. ibid.* p.68. Fuera de estas menciones, no entabla ningún vínculo con él para hablar de la génesis de la pintura metafísica. Debido a esta declaración de Far y Porzio, un año después de la muerte del pintor, los estudiosos de la obra De Chirico buscaron la definición que de metafísica daba Weninger en ese escrito: “No intento dar a la palabra ‘metafísica’ el sentido corriente que tiene esta palabra. No indago en las cosas que tratan sobre el ser y el no-ser [...] intento descubrir la idea que representa el mar, el hierro, la hormiga. Debe extenderse a todo el universo y desnudar el sentido profundo de las cosas, declarar incluso su verdadero sentido.” *Apud.* María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio De Chirico*, Ediciones sin nombre, Instituto de investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p.68. “Desnudar el sentido profundo de las cosas”, esta intención se puede reconocer en los propósitos del pintor, pero para cuando utiliza el término por primera vez en este texto que arriba se refiere, su pensamiento ya ha recibido una fuerte influencia de las lecturas de Friedrich Nietzsche y de Arthur Schopenhauer. Veré a lo largo de este capítulo las precisiones de este impacto decisivo en la construcción de la mirada metafísica; el cual no incluye el nombre de Weninger. Acaso este haya sido sólo una influencia remota, a la que se debe la resonancia del término en la cabeza del pintor, después traducida hacia sus propias ideas que involucran las reflexiones de los filósofos nombrados.

pintura metafísica, tiene también mucho que ver con desarticular los malos entendidos generados por los críticos de arte. Su idea de la metafísica, es inmanente a la materia terrenal y no se sitúa en un sistema de creencias religioso. Dice en los *Manuscritos Parisinos*: “Sobre la tierra. Hay más enigmas en la sombra de un hombre que camina bajo el sol que en todas las religiones pasadas, presentes y futuras” (Méndez, 2001: 205). En un idéntico fin de aclarar la pintura metafísica, Alberto Savinio en un ensayo de 1919 titulado “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo”, escribió que la palabra metafísica había sido empleada en la traducción filosófica en términos de un balance sustancialmente físico, retomada después por la teología para finalmente llegar a encontrar con los pensamientos de Friedrich Nietzsche (Röcken 1844-1900), una razón espiritual libre. Puntualiza Savinio: “Al adquirir este nuevo y vasto sentido en una realidad más vasta, *metafísico* ahora ya no indica un hipotético post-natural, sino que significa de manera imprecisable –porque nuestro conocimiento nunca es cerrado y por lo tanto es impreciso- todo aquello que prolonga al ser de la realidad, además de los aspectos burdamente evidentes de la realidad misma” (Sáenz, 1990: 110). En el sentido que los hermanos le dan a la metafísica, se entiende que el estado perceptivo que la distingue, no puede separarse de la materia terrenal, en la que se incluyen los objetos cotidianos, forma con ellos una unidad indivisible. Es un estado de revelación dentro del cual se prolonga, pero no se abandona, “el ser de la realidad”, que acaba representado en una obra. También en 1919, se publica el texto “Nosotros metafísicos”, en él De Chirico persiste en esta idea como clave de la pintura metafísica:

Pero yo no veo nada tenebroso en la palabra metafísica; es la misma tranquilidad e insensata belleza de la materia que me parecen más *metafísicas* y tanto más metafísicos me parecen aquellos objetos que por claridad de color y exactitud de medidas están en las antípodas de cualquier confusión y cualquier nebulosidad. La palabra ‘metafísica’, descomponiéndola podría dar lugar a otro enorme malentendido: ‘metafísica’, del griego *ta metá ta fusiká* (después de las cosas físicas), haría pensar que aquellas cosas que se encuentran después de las cosas físicas deben construir un nada nirvánico (De Chirico, 1990: 34).

Con el paso de los años, la metafísica se reafirma como un vínculo excepcional entre sujeto y objeto cotidiano, mediado por el estado en el que se sumerge la percepción cuando es asaltada por un instante de revelación. En ese intervalo se manifiestan otra modalidad de aspectos emanados por un objeto, que lo sustraen de su esfera funcional y del *pensamiento racional*,¹⁷ supeditado a la causalidad. Los nexos excepcionales efectuados entre sujeto que percibe y objeto cotidiano percibido, por los que se accede a su realidad metafísica, asimismo conllevan a localizar distintas ramificaciones complementarias que componen los principios de la pintura metafísica. Estos

¹⁷ Detallaré esta idea en el apartado “3. La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético”, cuando se estudie la influencia de Arthur Schopenhauer, *Cfr. infra*. pp. 34-36.

merecen ser estudiados por apartados separados por ser formas de acceso a la percepción propuesta por De Chirico y su hermano. Todos son principios dirigidos a provocar la vivencia metafísica del objeto cotidiano, con la pintura de soporte para volcar y transmitir la experiencia. Antes de hacer el desglose de apartados, revisaré porqué el acceso a este estado de revelación, comparte su curso con un fundamento poético, según el pensamiento del pintor; sustrato lírico presente en cada presupuesto de la pintura metafísica.

Me remito nuevamente al primer texto De Chirico “Cual será la pintura del futuro” de 1912, ahí asevera: la pintura debe compartir un futuro igual al de *la poesía* (la música y la filosofía), con el objetivo de crear sensaciones previamente desconocidas. La presencia del pensamiento poético es una constante en el proceso creativo del pintor metafísico, (me encuentro ante el examen del trabajo teórico-plástico de un pintor que también escribía poemas),¹⁸ y en en la génesis de la mirada pictórica metafísica. Los hermanos Alberto y Giorgio asienten en numerosos escritos, que a la pintura metafísica la caracteriza el hallazgo de *un lirismo inexplicable*, como si lo que se revelara en quien percibe el vínculo excepcional con los objetos cotidianos, sucedido por instantes, fuera de hecho una *poesía metafísica*. Por consiguiente, quien tiene el don de poder percibir la metafísica de los objetos es un poeta, un pintor-poeta que se convierte en “un clarividente de los objetos” y su mirada visionaria queda transfigurada en obra de arte. Suscribe el pintor: “El arte es la red fatal que coge al vuelo, como grandes mariposas misteriosas, estos extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de los hombre comunes y corrientes” (Sáenz, 1990: 63). Entregarse a la plena vivencia de esos extraños momentos, supone sumergirse en un estado de “abstracción metafísica” que De Chirico denomina clarividencia. Es clarividente el que ve más allá de lo visible y eterniza en un lienzo el lirismo de lo oculto que es capaz de percibir. El poeta es el clarividente, el adivino, y estas alianzas se encuentra en el origen de la pintura metafísica. Afirmo el investigador Mauricio Calvesi en *La Metafísica Esclarecida*: “se puede descubrir también en el origen mismo de la Metafísica una clara equivalencia entre poesía y adivinación, para lo cual basta con retroceder [...] a *El enigma de una tarde de otoño* [Fig.2] y a *El enigma del oráculo* [Fig.3]” (Calvesi, 1982:148). Estos lienzos son un manifiesto de cómo la revelación metafísica a la que accede el

¹⁸ Durante los primeros años de su actividad pictórica, Giorgio de Chirico escribió contemporáneamente diversos poemas y poemas en prosa (*Manuscritos Parisinos*). Los poemas se componen de imágenes y sensaciones que están relacionadas con los paisajes de sus telas: en ellos se describe el sonido, las emociones, el olor, el movimiento y la textura en sus pinturas. En los *Manuscritos Parisinos* están: “El Canto de la estación”, “La muerte misteriosa”, “Una fiesta”, “El hombre de la mirada silenciosa”, “La voluntad de la estatua”, “Apuntes”, “Versos inéditos de Arthur Schopenhauer” y “Proteo”. El análisis de las relaciones entre sus poemas y sus lienzos, no forma parte de los objetivos de esta tesis.

pintor clarividente, le confiere un rango de poeta. Los intérpretes de la obra De Chirico, establecen que a la estatua de la Fig. 2 le corresponde la identidad del poeta Dante Alighieri, mientras que la presencia que está en la Fig. 2, (de anatomía muy parecida a la escultura de la Fig.2) es el profeta, el clarividente. Escribe el pintor en los *Manuscritos Parisinos*:” [...] a menudo he imaginado vaticinadores atentos al quejido de las olas por la tarde de la tierra de Adán. Los he imaginado con la cabeza y el cuerpo envueltos en sus clámides, en espera del oráculo misterioso y revelador” (Méndez, 2001:221).¹⁹



Fig.2 *El enigma de una tarde de Otoño* (1910)

¹⁹ Estos dos lienzos son los que marcan el origen de la pintura metafísica, y en ellos se contienen varias pistas para encontrar la definición de la metafísica de los objetos cotidianos. Volveré a éstos a lo largo del resto de secciones.

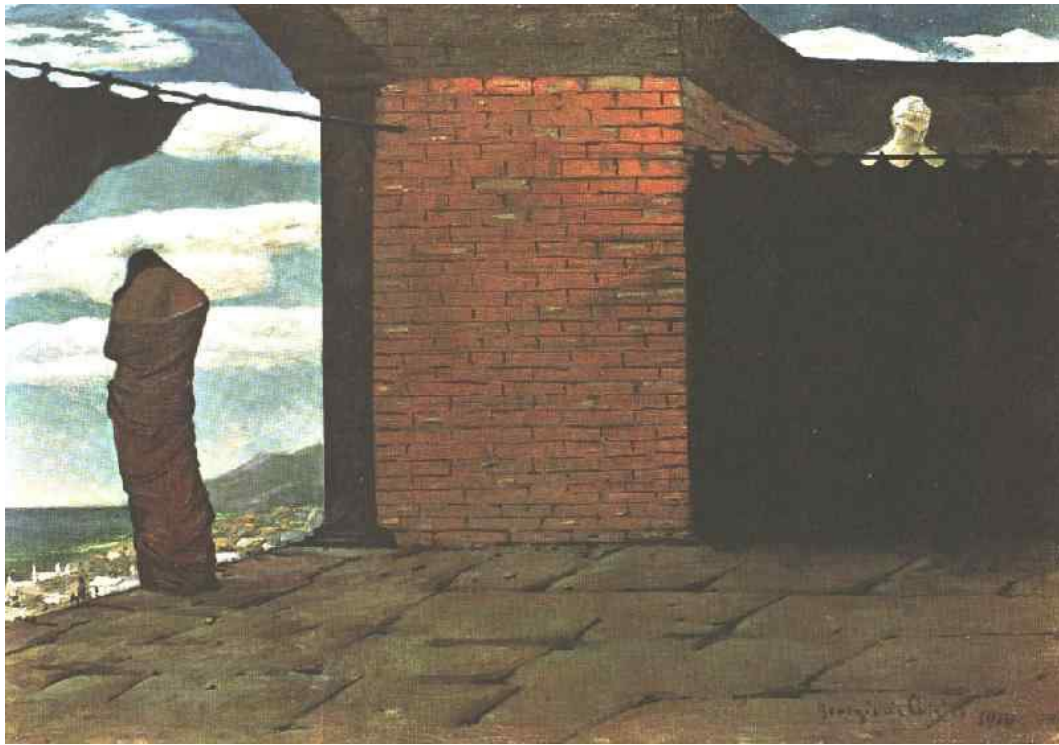


Fig. 3. *El Enigma del Oráculo* (1910)

La imagen vuelta en sí misma cubierta por una clámide, es un motivo recurrente en las obra del pintor; estudiaré su origen y aportaciones a las finalidades de esta tesis, más adelante.²⁰ Para el pintor la figura envuelta representa al profeta, al adivino en la temporalidad meditativa en espera de su revelación. “De esta confrontación surge un tema preferido De Chirico, el cual [...] imprimió incluso sus iniciales en el zócalo de la estatua de Dante: la identidad entre poesía-arte y clarividencia; la naturaleza emanante, profunda y misteriosa del arte, de *su arte*” (Calvesi, 1982: p. 148). Por su parte Savinio estipula: “yo uso el adjetivo metafísico para calificar la cualidad íntima, la sustancia lírica de las cosas”(Sáenz, 1990: 128). Y De Chirico declara en “Nosotros Metafísicos” (1919):

el nuevo pintor metafísico [...] vuelve a mirar el techo y las paredes de su habitación y los objetos que lo rodean y a los hombres que pasan debajo de la calle y ve que ya no son aquellos de la lógica de ayer de hoy de mañana. Él no recibe más impresiones, pero descubre continuamente nuevos aspectos [...] la terrible astucia de las cosas vuelve de horizontes inexplorados. Se reúnen en la metafísica visible, en *la soledad de un inexplicable lirismo*: una galleta, el ángulo que forman dos muros, un cuadro que evoca algo del mundo intangible e inanimado (De Chirico, 1990: 29, 34).

²⁰ Cfr: *infra*. “11. Figuras del tránsito material”, p. 100.

Los objetos cotidianos se tornan poéticos, después de ser percibidos en el estado metafísico clarividente, en el que se sumerge el pintor-poeta. El planteamiento del poeta como clarividente, guarda similitudes con la idea que del poeta expresa Charles Baudelaire (Paris, 1821-1867) en sus poemas y textos críticos, ideas que son tenidas por raíz de la poesía Simbolista. Este movimiento que tuvo su apogeo en las últimas décadas del siglo XIX continuó hasta bien avanzado el siglo XX para configurar y expandir por conducto de sus casos particulares, otra visión del poeta y del acto del poético. *El poeta dejó de ser un bardo para convertirse en un clarividente*. Dice la investigadora Anna Balakian: “Baudelaire convierte la actividad poética en una actividad intelectual más que emocional, y bajo este aspecto el poeta asume el carácter de sabio o vidente en lugar de bardo. Con su red superior de sentidos y percepciones, el poeta se siente inclinado a descifrar, más que a transmitir o comunicar, el enigma de la vida” (Balakian, 1969: p.65). No es de extrañar que De Chirico que vivió en París intermitentemente desde 1911, leyera y escuchara en los círculos de arte o a través de su amigo el poeta Apollinaire, los vínculos entre clarividencia y poesía. Un nexo base de la pintura metafísica, que a la vez fue la visión que fijaron para la posteridad los poetas de una generación anterior. Dice el pintor: “El arte fue liberado por los filósofos y los poetas modernos” (De Chirico, 1990: 30)²¹. En 1914 pinta el *Retrato de Guillaume Apollinaire* en el que según sus críticos, las gafas oscuras colocadas sobre los ojos del busto clásico pintado en primer plano, sugieren el poder de la clarividencia de los antiguos débiles visuales, a la manera de Tiresias en la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*. El ciego profeta y adivino es el que ve lo que los demás no alcanzan a percibir y en este caso, el poeta Apollinaire, insinuado en segundo plano, en una silueta de perfil, sería el doble de este clarividente.²²

²¹ En momentos específicos del primer capítulo, me remitiré a ciertos paralelismos entre las concepciones poéticas de Baudelaire, la poesía simbolista y la poesía pictórica metafísica, debido a estrechas analogías que localicé entre visiones, que me parece es pertinente señalar. Para ello, me basaré en el reconocido estudio de la investigadora especialista en el simbolismo Anna Balakian: *El movimiento simbolista*, Trad. José Miguel Velloso, Guadarrama, Madrid, 1969. De modo complementario, también recurriré a reflexiones selectas de los ensayos que sobre “el acto poético”, escribió el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, detalladas en el espacio correspondiente.

²² Por otro lado, opino que a la interpretación del poeta como clarividente en este lienzo, se puede agregar otra más, asociada con lo que se expondrá en el apartado “6. La metafísica del objeto cotidiano: el protagonismo de lo insignificante”, *Cfr. infra. p. 56*. A principios del siglo XX en los escaparates de París se exhibían maniqués de medio cuerpo, en los que se colocaban accesorios (sombreros, gafas, bufandas, etc.) Como De Chirico tuvo “revelaciones metafísicas” con algunos objetos cotidianos expuestos en los escaparates, a esto sumo su intriga por las estatuas fragmentadas y deduzco que el pintor pudo haber fusionado en este lienzo, la imagen de los maniqués de medio cuerpo con el busto de una estatua. Complemento este comentario con la información apuntada en el apartado “6. La metafísica del objeto cotidiano: el protagonismo de lo insignificante”, *Cfr. infra. p. 58*, notas al pie de página no. 52 y 53.

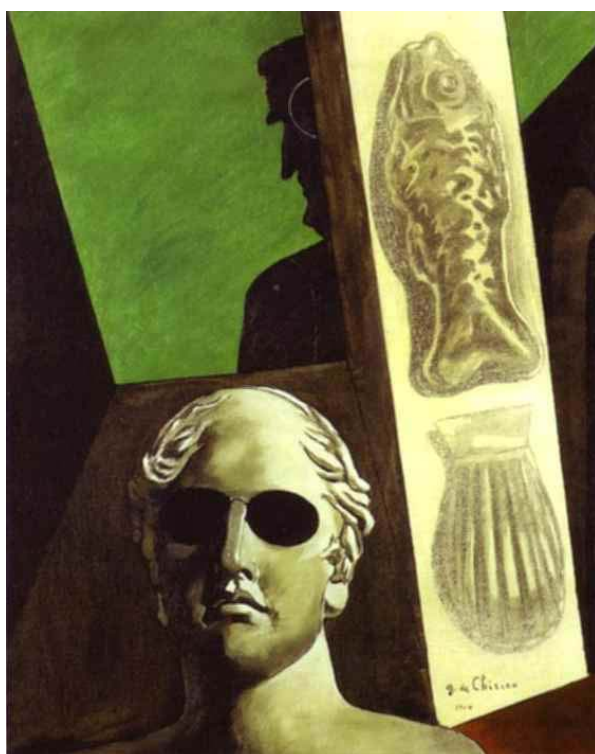


Fig 4. *Retrato de Guillaume Apollinaire* 1914

Tener la capacidad de encontrar la sustancia lírica de los objetos cotidianos, por la revelación del clarividente (su aspecto metafísico) convierte al pintor en un poeta, y a la pintura metafísica en una poesía pictórica. A ésta le pertenecen varias tácticas para adentrarse en ese estado. Las estudiaré en lo que sigue, ayudarán a esta tesis a aclarar con detenimiento, en qué consiste tal poesía pictórica que se vislumbra en la metafísica de los objetos. En cada uno de los segmentos se observará a su vez, la lectura singular que hizo De Chirico de sus propios referentes: el pintor vivió en un continuo proceso creativo, durante el que transformaba nociones concretas de los autores que le inspiraban, hacia su estilo de pintar, y de teorizar su pintura. El conjunto y las interrelaciones que él urdió entre su arte y sus influencias, son el sustrato ostensible de la poesía pictórica metafísica.

3. La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético

La materia [...] aumenta [...] su belleza y brilla
y complica sabiamente su plan cuando el espíritu
se eleva y abraza una parte más vasta de la vida y el mundo,
y se adentra más profundamente en el sentido eterno
e inefablemente lírico de los seres y las cosas
Giorgio De Chirico, *Pro Technica Oratio*

El pintor dejó el testimonio en sus escritos del influjo que la lectura de los libros de Friedrich Nietzsche produjo en su obra metafísica. Esto ha dado lugar a que en la mayoría de los estudios que se han hecho sobre su obra, se realicen interpretaciones diversas de este impacto. La variedad de ópticas se debe también, a que no dejó claro cuáles fueron los libros del filósofo que leyó; es posible deducirlo por las alusiones concretas que hace de algunos pasajes e ideas.²³ Lejos de hacer un recuento de las varias posturas que los estudiosos leídos para la tesis mantienen al respecto, propongo la conclusión a la que aquí he llegado por cuenta propia, y de frente al foco indagatorio principal que me ocupa (el trinomio poesía-metafísica-objeto cotidiano). Conuerdo con las afirmaciones de María Teresa Méndez Baiges, me parecen fundamentales en el discernimiento del lugar desde el cual el pintor asimiló al filósofo. Aun así, aportaré en este apartado otro tipo de análisis. Advierte la investigadora:

[...]la interpretación que De Chirico hace de la obra del pensador alemán es la de un artista y no la de un filósofo. Nuestro pintor forma parte de ese grupo de artistas que, en los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de Nietzsche, perciben en sus obras, e incluso en su propia figura, en su trayectoria vital, todo un mundo de impresiones y atmósferas susceptibles de convertirse en imágenes visuales. Se sienten atraídos casi más por lo que representa su tragedia vital, por su actitud, por su singular derrumbamiento mental, por el poder de sus imágenes, que por el contenido específico, en un sentido estrictamente filosófico, de su pensamiento. Es decir, su inspiración en Nietzsche no se basa en absoluto en un conocimiento sistemático de su obra; sus lecturas pueden haber sido dispersas y hasta casuales, pero los artistas despliegan ante ellas una viva sensibilidad. Por eso, no resultaría nada extraño que quizás el libro que mejor haya conocido De Chirico sea *Ecce Homo* (Méndez, 2001: 54).

Añado a esto, que por lo sostenido en sus escritos, el pintor vio en Nietzsche más que a un filósofo a un poeta: la lectura que De Chirico hizo de Nietzsche, fue la de un pintor que leyó a un poeta. Por lo

²³ María Teresa Méndez Baiges afirma en el *Apendice I*, que el pintor leyó a Nietzsche entre los años 1906-1908, *Cfr. op.cit.*, p. 243. Mientras en la biografía aparecida en la última parte de la traducción al español de las memorias del pintor, realizada por Sofia Calvo, *Memorie della mia vita* (1945), el periodo se prolonga un año más. *Cfr.* Síntesis, Madrid, 2004, p.p. 83-85. Sin embargo en ninguna biografía se especifican los títulos leídos. Únicamente, se sabe con certeza que el pintor leyó de Nietzsche *Ecce Homo. Como se llega a ser lo que se es*, porque él mismo lo cita en su artículo “Meditaciones de un pintor” (1912), como lo precisaré en las páginas que siguen. Mas, tanto por los motivos que aparecen en sus escritos y sus pinturas (conforme lo puntualizaré en el desarrollo del presente documento), es evidente la influencia de *Así habló Zaratustra*. Apunta Calvesi en su investigación *La metafísica esclarecida. De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*: “Menos fácil resulta asegurar si De Chirico conoció también en 1910 las cartas de Nietzsche De Turín [...] Existe una edición italiana de las Cartas Escogidas de N. de 1914. Es posible que De Chirico las leyera.” Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Visor. La Balsa de la medusa, Milano, 1990, p. 63.

tanto, interesa entender qué tipo de poesía fue la que leyó De Chirico en Nietzsche, poesía que dio origen a su metafísica y a la mirada que en ella se plantea de los objetos cotidianos.²⁴

Un detalle trascendente que se debe advertir, es que De Chirico leyó ciertos pasajes de la vida de Nietzsche, a partir del punto de vista que “del genio y el loco” describió Arthur Schopenhauer (Gdansk, 1788-186) en su filosofía. Amalgamó en un solo enfoque las dos ópticas dentro de su pintura y generó en esta unión, lo que en esta tesis denomino “La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético”. Efectivamente el segundo gran referente De Chirico fue Arthur Schopenhauer, a quien no obstante se le menciona poco a largo de todos sus escritos, tiene la misma importancia que Nietzsche en los cimientos de sus ideas pictóricas. Después de leer el libro tercero de *El mundo como Voluntad y Representación* (“Del mundo como representación: segunda consideración. La representación independientemente del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte”), se podría afirmar que el pintor trasladó a sus lienzos casi literalmente, muchas de las imágenes que sugiere el filósofo durante sus razonamientos. Como se estudiará, esto no significa que De Chirico no haya construido su propia lectura. Tejeré tal línea de lecturas desde el comienzo, con la meta de aproximarme al foco indagatorio que me interesa.²⁵

En los *Manuscritos Parisinos* De Chirico escribió una vivencia, ligada al cambio que produjo en su sensibilidad la lectura de Nietzsche; puede señalarse una “proto-vivencia” de las que después identificaré como “experiencias objetuales metafísicas”:

[...] después de haber leído las obras de Federico Nietzsche, me di cuenta que hay un montón de cosas extrañas, desconocidas, solitarias, que pueden ser traducidas a la pintura [...] Entonces empecé a tener las primeras revelaciones. Dibujaba menos, incluso se me había olvidado un poco, pero cada vez que lo hacía, me impulsaba una necesidad. Entendí algunas sensaciones vagas que antes no me había sabido explicar. *El lenguaje que hablan a veces las cosas de este mundo*; las

²⁴ Esta poesía se examinará también en el apartado “4. La metafísica del objeto cotidiano y su condición de enigma”, *Cfr. infra.*, p. 42 y en el apartado “8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica de objeto cotidiano: el objeto como generador de relaciones metafóricas”, *Cfr. infra.* p. 75. Se incluirá como anexo un breve estudio de una de las cualidades de esta “poesía nietzscheana” (la *stimmung*), según el pintor. *Cfr. infra.* “Anexos I”, p. 250. Ubicado como tal, por que no está directamente relacionado con el foco indagatorio de la tesis, pero por el que tuve que pasar, para llegar a la conclusión que aquí presento. También para ver datos de la *stimmung*, *Cfr. infra.* p.44, nota al pie de página no. 40.

²⁵ Llama la atención cómo en algunas de las fuentes consultadas sobre el pintor para esta tesis, que además se tienen como estudios relevantes, no hay alusiones a este paralelismo. Por el contrario, se hacen interpretaciones curiosas sobre la influencia de Nietzsche en De Chirico. Sucede así por ejemplo en dos libros editados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York: su primera monografía hecha por James Thrall Soby, *Giorgio De Chirico* (1955), y una monografía reciente de Emily Braun, centrada en un lienzo, *De Chirico. The Song of Love* (2014). Después de estas lecturas me encuentro con el análisis de María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y Tradición en la obra de Giorgio De Chirico*, en donde ella hace notar esta ausencia en una nota al pie de página: “Hasta hace poco, este asunto había sido tratado de manera algo marginal, algunos autores hablaban de forma genérica de las relaciones entre Schopenhauer y De Chirico, pero sin profundizar demasiado. Recientemente Paolo Baldacci le ha dedicado una rigurosa atención en su monografía *De Chirico 1888-1918. La metafísica*, Electa, Milan, 1997” *op.cit.*, p.59. Ni en el libro de Méndez, ni en el de Baldacci, se localiza el enfoque que persigo en esta tesis.

estaciones del año y las horas del día. Las épocas de la historia también [...] Ya no había objetos en mi imaginación, mis composiciones no tenían ningún sentido, y sobre todo, ningún sentido común. Eran tranquilas. Pero cada vez que las miraba sentía exactamente lo mismo que había sentido en el momento de su concepción [...] Es necesaria, sobre todo, una gran sensibilidad. Representar todo lo que existe en el mundo como un enigma, no siempre los grandes interrogantes que siempre nos hemos planteado [...] Hay que penetrar en cambio en el enigma de las cosas consideradas generalmente insignificantes (Méndez, 2001: 213).

¿A qué se refiere De Chirico al decir que ya no había objetos en su imaginación? ¿Acaso volver enigmáticas las cosas más insignificantes, en las que se podrían incluir los objetos cotidianos tal y como aquí se entienden, permite su devenir en otra cosa ajena al sentido común? ¿Qué tipo de poesía subyace en la posibilidad de ver los objetos cotidianos desde una percepción distinta, por la que fracasan como tales, y se vuelven susceptibles de transformarse en otra cosa? Posteriormente, en su texto “Cual será la pintura del Futuro” (1912) De Chirico dice que la pintura (igual que la música y la poesía) tiene la responsabilidad de “crear sensaciones previamente desconocidas.” Acontecimiento que según su juicio, sucedería mediante la supresión del hombre como guía para expresar, “el símbolo, la sensación o el pensamiento, liberar de una vez por todas del antropomorfismo que siempre encadena a la escultura; *ver todo, incluso el ser humano, en su calidad de cosa.*²⁶” El pintor bautiza al proceso de “ver todo en calidad de *cosa*”, “aplicación del *método nietzscheano.*” Explica el pintor: “Cuando Nietzsche habla del placer que siente al leer a Sthendal o al escuchar la música de *Carmen* [...] lo primero ya no es un libro; lo segundo ya no es una obra musical; son *cosas* con las que experimentamos una *sensación*; se sopesa, se juzga esa sensación, se la compara con otras más conocidas y se la elige, pues se siente que es más nueva” (Méndez, 2001: 232-233).²⁷ Quizás lo que le pasó a De Chirico es que tras sus lecturas de Nietzsche, ya no vio objetos, vio cosas; en la dinámica de “ver en calidad de cosa”, se encuentra un potencial poético que es uno de los orígenes de su metafísica. Suprimir al hombre como guía para expresar la objetualidad cotidiana que lo rodea, tiene que ver con suprimir el sometimiento antropomórfico de este objeto. Éste deja de ser medida del hombre, y se vive como una cosa capaz

²⁶ En el apartado “1. Objeto cotidiano: ausencia de ser” señalé al objeto cotidiano como “antropocéntrico” en el sentido de ser un artilugio hecho por los hombres, para ellos y a medida de ellos. Con esta cita del pintor, se suma al discurso el término “antropomórfico.” Si bien, al hablar De Chirico de liberar a la escultura de la imagen del hombre, se refiere a “des-antropomorfizarlo”, en el sentido de independizarlo de la forma humana, aplicaré el mismo concepto para referirme durante la tesis a los objetos cotidianos. En adelante usaré la idea de “des-antropomorfizar” el objeto, para aludir a su posibilidad de ser apartado respecto a su dimensión utilitaria, esto es, emanciparlo de los sujetos, no sólo por su forma sino también por su función.

²⁷ A propósito de “Carmen”, el 15 de enero de 1888 Nietzsche escribió a Peter Gast: “Ahora la música me da sensaciones como no las había sentido nunca. Me libera de mí mismo, me desliga de mí mismo, como si me mirara, me sintiera muy lejos; me fortifica al mismo tiempo, y siempre tras una buena velada musical (he oído cuatro veces *Carmen*) mi jornada abunda en juicios firmes y en ideas. Es muy curioso. Es como si me hubiera bañado en un elemento más natural”. *Apud.* Miguel Morey, *Friedrich Nietzsche, una biografía*, Archipiélago, Barcelona, 1993, p.16.

de producir sensaciones nuevas, en congruencia entablar otro tipo de jerarquía con el individuo que lo ha creado. Un objeto liberado de su ser servil hacia las necesidades prácticas y afectivas del hombre, se revela una entidad fuera del tiempo y el espacio conocidos, traspuesto a otra realidad, en la obra de arte. En su retiro se vuelve inútil a los propósitos humanos, se descubre bajo un aspecto metafísico.²⁸ Por su parte, Méndez Baiges añade que la noción de “cosa” apuntada por De Chirico (tras leer a Nietzsche), es muy similar al planteamiento heideggeriano de la cosa: “En sí y por sí, y no como algo definido por sus propiedades, por su utilidad, por lo que presenta como materia conformada a través de lo percibido mediante las sensaciones [...] De lo que no se atiende al mundo de los fines, de la producción” (Méndez, 2001: 69). Pese a las distinciones entre objeto y cosa, De Chirico no entabla diferencias entre los dos términos en sus textos, habla indistintamente de los dos. Pero se comprende que cuando alude al aspecto metafísico de los objetos cotidianos, se refiere a la

²⁸ En los escritos De Chirico no hay constancia directa de que haya leído *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral* (1873) de Nietzsche, pese a ello, parece haberlo leído por las analogías que se presentan en sus textos.

En *Sobre verdad y mentira* se pueden encontrar las reflexiones del filósofo en cuanto a las sujeciones antropomórficas de las cosas, sucedidas por la búsqueda de una supuesta verdad por parte de los hombres, que todo lo acaban transformando a su medida. Una verdad que desde su visión, se encuentra muy lejos de la esencia de la *cosa en sí* (la verdad pura, sin consecuencias), la esencia *x* que es inalcanzable e indefinible al creador del lenguaje. Más bien la verdad en sentido moral, reposa sobre residuos de metáforas petrificadas vueltas conceptos, convenios sociales en la búsqueda de poder tener la ilusión de una verdad en común con los demás. Dice: “El que busca tales verdades en el fondo solamente busca la metamorfosis del mundo en los hombres; aspira a una comprensión del mundo en tanto cosa humanizada y consigue, en el mejor de los casos, el sentimiento de una asimilación. Del mismo modo que el astrólogo considera a las estrellas al servicio de los hombres y en conexión con su felicidad y su desgracia, así también un investigador tal considera que el mundo en su totalidad está ligado a los hombres [...] su procedimiento consiste en tomar al hombre como medida de todas las cosas; pero entonces parte del error de creer que tiene estas cosas ante sí de manera inmediata, como objetos puros. Por tanto, olvida que las metáforas intuitivas originales no son más que metáforas y las toma por las cosas mismas.” Trad. Luis Manuel Valdés, Tecnos, Madrid, 2010, pp.30-31. Nietzsche habla de que si el hombre pudiera olvidarse de sí mismo como sujeto, si pudiera salir de la creencia que lo aprisiona, aunque fuera por un instante, se terminaría su consciencia de sí mismo. El arte es un nuevo campo para la actividad, otro cauce desde el que el tejido de conceptos puede desgarrarse ocasionalmente, y bajo el cual el intelecto se encuentra libre y relevado de su esclavitud cotidiana, “tanto tiempo como pueda engañar sin causar daño [...] Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un almacén para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones [...] para corresponder de un modo creador, aunque sólo sea mediante la destrucción y el escarnio de los antiguos límites conceptuales, a la impresión de la poderosa intuición actual.” *ibid*, pp. 35-36. A través de la mirada de este hombre intuitivo, los objetos cotidianos pueden ser mirados por instantes como liberados para lo que fueron hechos: “Ni la casa, ni el paso, ni la indumentaria, ni la tinaja de barro descubren que ha sido la necesidad la que los ha concebido: parece como en si en todos ellos hubiera de expresarse una felicidad sublime y una serenidad olímpica, y en cierto modo un juego con la seriedad.” *ibid*, p.37. Pienso que la mirada metafísica De Chirico hacia el objeto cotidiano como *cosa* según su lectura de Nietzsche y lo que él llama su *método nietzscheano*, se vincula con la mirada de este hombre intuitivo; liberar el objeto del antropomorfismo al que lo constriñe el hombre racional para experimentarlo como una posible *cosa*, una entidad de la que se han olvidado sus funciones habituales y puede vivirse como una sensación.

capacidad de verlos como *cosas*.²⁹ De ahora en adelante, en esta tesis deberá sobreentenderse que cuando se hable de la “metafísica del objeto cotidiano”, estará implícito el tránsito del objeto hacia su ser cosa.

En su texto, el pintor agrega que el método nietzscheano no puede consumarse si el sujeto de la experiencia no se encuentra inmerso en un instante de revelación. El sujeto no puede ver los objetos cotidianos que lo rodean como cosas con las que se experimenta una sensación previamente desconocida, si no se encuentra en ese estado excepcional, fuente de la poesía pictórica metafísica. Luego afirma: “Una obra de arte verdaderamente inmortal sólo puede nacer de una revelación. Schopenhauer es seguramente quien mejor ha definido, y porqué no, explicado un momento semejante, cuando dice en sus *Parerga und Paralipomena*: ‘Para tener ideas originales, extraordinarias, quizás incluso inmortales, basta con aislarse del mundo y de las cosas durante unos instantes tan completamente, que los objetos y las cosas más comunes aparecen como algo completamente nuevo y desconocido, lo que revela su verdadera esencia’ (Méndez, 2001: 233). Conforme mencionaba arriba, este entramado de filosofías que coloca De Chirico una a lado de otra (leer a Nietzsche como poeta por los rasgos puntuales de la filosofía de Schopenhauer), despliega el primer principio base para entender el trinomio poesía-metafísica-objeto cotidiano; entramado que

²⁹ El debate entre el objeto y la cosa es bastante extenso dentro de varias disciplinas de las ciencias sociales y humanidades; y en los últimos años a través de los Estudios de Cultura Material. Uno de sus principales propulsores en la filosofía fue Martin Heidegger con su clásico texto denominado “La pregunta por la cosa”, en éste ejemplifica la diferencia entre objeto y cosa a partir del “estar en sí” de una jarra. “La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge [...] La cosa deviene, acaece de un modo propio desde la vuelta del juego de espejos del mundo.” en *Conferencias y Artículos*, Trad. Eustaquio Barjau Serbal, Barcelona, 1994, p.p. 4-6. El filósofo enuncia que la cosa permanece oculta, olvidada y que la ciencia privilegia los objetos, sus cualidades funcionales, obvias, físicas, medibles. Hacer cosa es adentrarse entre otras percepciones a los emplazamientos que han llevado al objeto a un estar, lo que está por obra de un producir que incluye también el acto de imaginarlo. El profesor Bill Brown de la Universidad de Chicago, escribió al respecto un amplio recorrido de perspectivas multidisciplinares en *Thing Theory*, y llega a la siguiente conclusión: “Hay ocasiones de contingencia –la oportunidad de la interrupción– que revelan la fisicalidad de las cosas [...] Comenzamos a confrontar la cosificación de los objetos cuando dejan de trabajar para nosotros [...] cuando su flujo dentro del circuito de producción y distribución, consumición y exhibición, se detiene aunque sea momentáneamente. La historia de los objetos se afirma a sí misma, historia de cosas, entonces es la historia de un cambio de relación con el sujeto humano y así la historia de cómo una cosa realmente nombra menos un objeto que una relación particular sujeto-objeto [...] Puedes imaginar (las cosas) como aquello que es excesivo en los objetos, aquello que excede su mera materialización como objetos o su mera utilización como objetos –su fuerza como presencia sensorial o como una presencia metafísica, la magia por la cual los objetos comienzan a ser valores, fetiches, ídolos y tótems. Temporalizada como antes y después del objeto, la cosificación reúne una latencia (lo todavía no formado o todavía no formable), y un exceso (lo que se mantiene físicamente o metafísicamente irreductible a los objetos). *Critical Inquiry*, Vol.28, No.1, “Things” (Otoño, 2001), pp. 4-5. La traducción es mía. Una compilación de miradas alusivas se puede revisar en *THE OBJECT* editado por Antony Hudek, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and MIT Press, Cambridge, 2014. En esta tesis se nombra la experiencia y la potencialidad de transformar un objeto a un sujeto en cosa, *metafísica*, por la visión De Chirico, y según sus propias interpretaciones de Nietzsche. Un apunte del debate entre objeto y cosa enfocado hacia el teatro de objetos como “teatro de cosas” se puede leer en un artículo de mi autoría con título “Ensayar la fragilidad de la materia” en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (junio 2012) <http://www.titeresante.es/2012/06/01/ensayar-la-fragilidad-de-la-materia-escenarios-de-lo-imperceptible/>

volverá a repetir parcialmente en sus escritos de la época de *Valori Plastici*. La verdadera esencia de los objetos cotidianos vista durante el lapso de revelación, tiene que ver con sustraerlos de la causalidad en la que los inserta el individuo en el flujo de *su principio de razón*. “Irracionalizar” los objetos implica adentrarse en lo que para los pintores metafísicos significa experimentar en ellos su sustancia lírica, y su ser *cosa* desde el método nietzscheano.

Siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, la vía de acceso a la comprensión de los objetos cotidianos como cosas, se da por el conocimiento intuitivo, conocimiento ajeno a la voluntad y al principio de razón. Esto ocurre cuando se deja de conocer al objeto sólo por las asociaciones racionales que lo vuelven “cosa particular”. Esto es, suspender los informantes que lo localizan en un espacio y tiempo determinados, y en el interior de una cadena reconocible de causalidades; tal y como se aprehende en el pensamiento científico.³⁰ Según Schopenhauer los genios, los artistas y los locos se parecen porque tienen la capacidad de tener ese tipo de vivencia intuitiva, no dominada por las conexiones habituales del principio de razón. Además, el individuo en este estado de revelación, se aleja de su individualidad y se transforma en un sujeto no condicionado por su voluntad y por su memoria habitual; es un “sujeto puro del conocimiento” que percibe los objetos por sus *ideas* y no sólo por sus *conceptos*:

La idea es la unidad descompuesta en pluralidad en virtud de la forma temporal y espacial de nuestra aprehensión intuitiva; en cambio *el concepto* es la unidad restablecida a partir de la pluralidad mediante la abstracción de nuestra razón [...] el concepto se parece a un recipiente muerto en el que lo que se ha introducido en él permanece realmente colocado en el mismo orden, pero del que no se puede extraer (mediante el juicio analítico) más que lo que se ha introducido (mediante la reflexión sintética); la idea en cambio, desarrolla en aquel que la ha concebido representaciones que con respecto al concepto de su mismo nombre son nuevas. Se parece así a un organismo vivo capaz de desarrollarse, dotado de la facultad de procreación, que crea lo que no estaba encerrado en él. [...] el concepto, tan provechoso para la vida y tan útil, necesario y fértil

³⁰ Dice Schopenhauer: “ El sujeto cognoscente [...] está enraizado en este mundo, se encuentra en él como individuo [...] su conocimiento [...] está enteramente mediatizado por un cuerpo [...] Luego llamaría fuerza, cualidad o carácter según quisiera, a la esencia interior; incomprendible para él, de esas manifestaciones y acciones de su cuerpo [...] el sujeto de conocimiento, que aparece como un individuo, tiene una palabra que descifra el enigma: y esa palabra es *voluntad*. Esta palabra, y sólo esta, le da la llave de su propio fenómeno, le revela el significado, le revela el impulso interior de su esencia, de su obra, de sus movimientos [...] El conocimiento está totalmente al servicio de la voluntad y, al igual que el objeto inmediato, que por medio de la aplicación de la ley de causalidad constituye su punto de partida, es sólo voluntad objetivada, así todo conocimiento sujeto al principio de razón se halla en una relación más estrecha o más distante con la voluntad. Pues el individuo entiende su cuerpo como un objeto entre objetos con los cuales su cuerpo mantiene toda una diversidad de relaciones y conexiones regidas por el principio de razón, y cuya consideración retorna siempre, por un camino más largo o más corto, a su cuerpo, es decir a su voluntad. Como el principio de razón es el que pone los objetos en esta relación con el cuerpo y, de ese modo, con la voluntad, el único afán de este conocimiento siervo de la voluntad será llegar a conocer en los objetos las relaciones determinadas por el principio de razón y atender, por tanto, a sus múltiples relaciones con el espacio, el tiempo y la causalidad. Pues sólo por medio de éstas *interesa* el objeto al individuo, es decir, mantiene una relación con la voluntad. De ahí que el conocimiento que sirve a la voluntad no conozca realmente de los objetos más que sus relaciones; es decir, que sólo conozca los objetos en la medida en que éstos existen en un tiempo y un lugar concretos, bajo ciertas circunstancias, a partir de tales causas y produciendo determinados efectos; en *una* palabra: como cosas particulares” *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael -José Díaz Fernández y Ma. Montserrat Armas Concepción, AKAL, Madrid, 2005, p.p. 127-128, 205.

para la ciencia, es eternamente estéril para el arte. Por el contrario, la idea intuita es la verdadera y única fuente de toda obra de arte genuina (Schopenhauer, 2005: 261).³¹

Según Schopenhauer el hombre de sentido común, sólo contempla los objetos en la medida que tienen un vínculo con su voluntad y con ello, busca el concepto bajo el cual colocarlos, en ese acto abandona la intuición. Por el contrario el artista, el genio y el loco perciben el objeto desde su idea, desconectándolo de sus relaciones habituales;³² en ese estado, alcanzan a visualizarlo como una *cosa* en grados diversos, a veces más separado de sí mismo,³³ a veces más apegado a su mundo asociativo.³⁴ O en una tensión operada en los dos estadios.

La revelación del objeto como idea (Schopenhauer), y como cosa (Nietzsche-Heiddeger), viene a tomar el mismo significado en las concepciones chiriquianas, el pintor condensa estas revelaciones en el término “metafísica.” Aun así, he detectado en De Chirico dos niveles de percepción diversa del objeto como *cosa* por la mirada de estos autores, que explicaré más adelante.³⁵

Se ignora el orden en el que leyó De Chirico a los filósofos, mas se comprende que entabló sus propias conexiones y pensó que Nietzsche era uno de esos pocos genios a los que se le revelan los objetos como cosas, llamó a esta virtud “método nietzscheano.”

³¹ Clément Rosset explica que en la estética de Schopenhauer no aparece resuelta la definición de idea, pues a lo largo de *El mundo como voluntad y representación* se dan definiciones ambiguas y distintas de la noción, lo cual dificulta interpretarla. Dice Méndez Baiges: “Lo que queda muy claro es que las ideas no son los conceptos, es decir, no se ligan al principio de razón, de causalidad, sino que dependen de una contemplación del mundo al margen de la voluntad. Esto constituye, precisamente, una de las directrices de la pintura metafísica.” *op.cit.*, p.70

³² “Cuando en una circunstancia exterior o nuestro estado de ánimo interior nos saca repentinamente del torrente infinito de la volición, el conocimiento escapa a la esclavitud de la voluntad, y la atención ya no se dirige a los motivos de la voluntad, sino que percibe las cosas libres de su relación con la voluntad, es decir, las contempla sin interés, sin subjetividad, de manera puramente objetiva [...] pura contemplación, desaparecer en la intuición, perderse en el objeto, olvidarse de toda individualidad, suprimir el modo de conocimiento que sigue al principio de razón y abarca sólo las relaciones, así, al mismo tiempo y de manera inseparable, la cosa particular intuita se eleva a idea de su especie, y el individuo cognoscente a puro sujeto sin voliciones; al final, ambos, como tales, se apartan de la corriente del tiempo y de todas las demás relaciones. Entonces, da igual que contemplemos la puesta de sol desde una cárcel o desde un palacio”, Schopenhauer, *op.cit.*, p.224.

³³ Ejemplificaré en esta tesis, la manera en la que De Chirico buscó plasmar en un lienzo esta libertad del objeto cotidiano ante la voluntad del sujeto, en el apartado “7. En búsqueda del primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y descontextualización.” *Cfr. infra.* p.63

³⁴ *Cfr. infra.* “8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica de los objetos cotidianos: el objeto como generador de relaciones metafóricas” p. 75.

³⁵ Corresponde a lo que en esta tesis se llama *los dos pasos del proceso de la metafísica del objeto cotidiano.* *Cfr. infra.* “7. En búsqueda del primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y descontextualización”, p. 63 y “8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica de los objetos cotidianos: el objeto como generador de relaciones metafóricas.” p. 75.

De Chirico ejemplifica el procedimiento de la revelación con la manera en la que se le reveló a Nietzsche *Así habló Zaratustra*, y escribió de cuando el filósofo apunta *haber sido sorprendido* por Zaratustra: “en el participio sorprendido se encuentra el enigma de la revelación que se da de golpe” (Méndez, 2001: 235). A manera de un asalto, de un ser arrebatado, sorprendido por la obra en sí. En *Ecce Homo* Nietzsche explica el sentido de revelación como un estado en el que lo predeterminado se excluye a favor de un estar atento a las resonancias del instante, lapso propicio a que una fuerza inesperada se manifiesta: “El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo [...] Se oye, no se busca; no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma -yo no he tenido jamás que elegir” (Nietzsche, 2004:124). Nietzsche vincula el hallazgo de lo inesperado, con lo que los “poetas de épocas fuertes” llamaron *inspiración*: una “involuntariedad” de la imagen, aparecida en un *estar fuera de sí*. La involuntariedad de las apariciones las reviste de cercanía, de asertividad con el instante; y la fuerza de su carácter repentino, no les da el tiempo de erigirse como concepto. Los enigmas de la naturaleza que se oculta, se presentan en modo primigenio al concepto, coherente al arrebatado de las sensaciones. En una primera instancia, la poesía que el pintor visionó en Nietzsche, pasa por esta capacidad en el sujeto de vivir por lapsos excepcionales un estado de revelación, sin estar sometido al principio de razón en términos de Schopenhauer. Para Nietzsche este lapso estaba asociado a los momentos de inspiración de los cuales germinaron algunas de sus obras; y para De Chirico con el descubrimiento de los aspectos metafísicos contenidos en los objetos cotidianos. En los siguientes apartados, se volverá a otros puntos que forman parte de la poesía que el pintor leyó en Nietzsche.

Con el paso de los años, De Chirico y Savinio hicieron cada vez más patente la diferencia entre la percepción del artista y la del hombre común, en sus escritos de la época de *Valori Plastici*; como se observa, ya formaba parte de un sustento para la metafísica desde los *Manuscritos Parisinos*. Transcribo una “Experiencia objetual metafísica” De Chirico, perteneciente al texto “Sobre el arte metafísico” (1918) en un sub-apartado titulado “Locura y Arte.” En la experiencia, se intenta ejemplificar cómo el pintor metafísico se parece también al loco, genio, artista de Schopenhauer y por añadidura, opera mediante el “método nietzscheano”:

Schopenhauer define al loco como el hombre que ha perdido la memoria. Definición llena de agudeza, pues, en efecto, la relación que establece la relación de nuestros actos normales y de nuestra vida normal es un rosario continuo de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros, y viceversa. Tomemos un ejemplo: Yo entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla; veo que del techo cuelga una jaula con un canario dentro; en el muro descubro unos cuadros y en una biblioteca libros. Todo esto me impresiona, no me sorprende, puesto que el collar de los recuerdos que se enlazan uno con otro me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompiera el hilo del collar, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la biblioteca, entonces quién sabe que estupor, qué terror y quizá también qué dulzura qué consuelo sentiría yo al mirar la escena. Sin embargo la escena no habría cambiado: soy yo quien la vería desde otro ángulo. Henos aquí en el aspecto metafísico de las cosas, deduciendo se puede concluir que cada cosa tiene dos aspectos: uno corriente, que vemos casi siempre y que ven los hombres en general; el otro *espectral o metafísico*, que no pueden ver más que raros individuos en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica, de mismo modo como ciertos cuerpos ocultos por la materia impenetrable a los rayos solares no pueden aparecer más que bajo el poder de luces artificiales, como sería por ejemplo, los rayos X. Sin embargo, desde hace tiempo yo me muestro propenso a creer que las cosas pueden tener también, además de los mencionados, otros aspectos (tercero, cuarto y quinto), todos diferentes del primero, pero con un estrecho parentesco con el segundo o metafísico (Sáenz, 1990: 65-66).³⁶

En este párrafo se muestra la noción de *espectralidad* como sinónimo del aspecto metafísico de las cosas. De Chirico y su hermano comienzan a asociar este término hasta 1918 con el estado de revelación de la metafísica. El aspecto espectral no tiene nada que ver con sucesos sobrenaturales que estén fuera del objeto mismo, como ellos mismos defendían al discutir *la metafísica inmanente y terrenal*. Escribe Savinio: “La espectralidad es la verdadera esencia, espiritual y sustancial de todo aspecto. Reproducir esta esencia, en su completa genuidad, es el fin máximo del arte” (Sáenz, 1990: 119). Con la espectralidad entra en la definición de la metafísica del objeto cotidiano, su especial forma de constituirse una sustancia lírica y eterna frente el devenir perecedero del tiempo racional. La espectralidad no había aparecido como teoría hasta este año, sigue una línea de pensamiento schopenhaueriana, identificada con el nombre que los hermanos le dieron. Según Savinio vivimos en un mundo fantásmico con el cual el arte tendría que comenzar a familiarizarse, pero eso sólo sucede en el percibir de algunos cuantos. Dice: “Fantásmico, por: fenómeno incipiente de representación; génesis de todos los aspectos. Y, respecto al hombre: estado inicial del momento de descubrimiento, cuando el hombre se encuentra en presencia de una realidad desconocida para él anteriormente” (Sáenz, 1990: 109). El pintor metafísico es quien puede percibir lo fantásmico por

³⁶ Escribe Schopenhauer: “La mayoría de las veces los locos no se equivocan en el conocimiento de lo inmediatamente presente, sino que su desvarío se refiere siempre a lo ausente y a lo pasado, y sólo de este modo a su conexión con el presente. Por eso, me parece que su enfermedad afecta particularmente a la memoria [...] se ha roto el hilo de la memoria, ha quedado destruido el encadenamiento continuo, y por eso toda reminiscencia del pasado uniformemente encadenada les resulta imposible [...] éste el punto de contacto con el individuo genial, pues también éste abandona el conocimiento de las relaciones, regido por el principio de razón, para ver y buscar en las cosas sólo sus ideas, para comprender su verdadera esencia expresada intuitivamente, en relación con la cual una cosa representa su especie entera”, Arthur Schopenhauer, *op.cit.*, pp. 220,222.

el que acontece la continua manifestación de los aspectos, lo asimila y lo devuelve en obra de arte. “El pintor aquí logra reproducir el aspecto en su espectro original, purificado de toda sobreposición de elementos heterogéneos. Causa común de destrucción de la espectralidad es la banalidad: es decir la desaparición, por olvido, por parálisis de las facultades distintivas, de la plena verdad del aspecto, el oscurecimiento de la exacta visión” (Sáenz, 1990:119). Percibir “la revelación de la verdad y la originariedad del aspecto” de un objeto cotidiano, equivale a sustraerlo del tiempo, otra vez, del principio de razón. El aspecto espectral de los objetos se inmortaliza en una obra de arte, y le corresponde un carácter de eternidad al serle devuelto su carácter de originariedad, que muestra lo que permanece en él, lo que nunca cambia, su inmutabilidad, su aspecto imperecedero. Dice Schopenhauer:

Mientras que la ciencia, siguiendo la corriente incesante e inestable de las cuádruples formas de causas y consecuencias, se ve obligada a ir siempre más allá de todo objetivo logrado, sin encontrar jamás un objetivo último ni satisfacción completa, igual que tampoco es posible, por más que corramos, alcanzar el punto en el que las nubes tocan su horizonte, el arte, por el contrario, encuentra por todas partes su objetivo. Y esto es así porque arranca el objeto de su contemplación de la corriente del mundo y lo mantiene aislado ante sí, y este objeto particular, que en tal corriente era una parte ínfima destinada a perderse, se convierte para el arte en un representante del todo, en un equivalente de la pluralidad infinita en el espacio y en el tiempo. Por eso, el arte se detiene ante este objeto particular: inmoviliza la rueda del tiempo, las relaciones desaparecen para él: sólo lo esencial, la idea, es su objeto (Schopenhauer, 2005: 213).

El aspecto espectral o metafísico de los objetos plasmado en los lienzos De Chirico, intenta reproducir tales sensaciones sin tiempo. Suspender al objeto cotidiano de su flujo continuo de tráfico, circulaciones, acciones humanas, lo coloca en un estatus que lo revela como si fuera la primera vez que se le observa; descubre en él un nuevo aspecto, indiferente al tiempo de las sucesiones. *El objeto cotidiano comienza su devenir cosa cuando el sujeto lo des-localiza y lo des-temporaliza.* En esta pretendida salida del espacio y del tiempo que avanza, y lo devuelve a su origen, es que se afirma su sustancia lírica. Savinio, menciona que dicho lirismo es la parte perdurable, eterna, de la obra de arte; en contrapartida del elemento dramático, que lleva el tiempo a envejecer: “El elemento dramático es caduco y transitorio porque procede del tiempo y se aprovecha de ello; mientras que el elemento lírico es aquel que en toda obra de arte constituye la parte durable, y por así decir, eterna, de la obra misma” (Sáenz, 1921: 131). Así, la sustancia lírica que les inherente a la metafísica del objeto, le otorga la cualidad de lo eterno.

Se detecta un paralelismo entre esta mirada “anti-cronológica” metafísica y determinadas perspectivas específicas sobre la poesía y el poeta. Por ejemplo, los poetas simbolistas eran partícipes de la idea del desvanecimiento de lo local, al poeta sólo le concernía descifrar los problemas y sentimientos universales y provocar paisajes sin localización. “El poeta no es simplemente un historiador más vivido, sino un *anti-historiador* que no maneja lo terreno, sino lo eterno: el más cosmopolita de todos los temas. [...] la relación entre el poeta y sus compatriotas será proporcional a la capacidad de éstos para interesarse en la existencia y las preocupaciones intemporales” (Balakian, 1969: 66). La poesía pictórica metafísica tiene preocupaciones análogas, y acentúa el carácter eterno que es posible localizar en lo más terrenal como lo pueden ser los objetos cotidianos. El ensayista y poeta mexicano Octavio Paz, también reflexiona esta capacidad anti-cronológica del poema, en *El arco y la lira*, ensayo sobre la percepción poética. Para él el tiempo poético es un tiempo arquetípico que lleva al sujeto a experimentar un presente continuo. Explica sobre la naturaleza de tiempo en el poema:

En todos ellos (los tipos de poemas) el tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo [...] Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra consagración. A la inversa de lo que ocurre con los axiomas de los matemáticos, las verdades de los físicos o las ideas de los filósofos, el poema no abstrae la experiencia: ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante, de re-engendrarse e iluminar con su luz nuevos instantes, nuevas experiencias (Paz, 1998:69).

Con estas citas acerca del tiempo poético, se apoya la idea de la sustancia lírica existente en el afán de encontrar en la pintura metafísica, el aspecto espectral del objeto cotidiano. Al aspecto espectral le es inherente la cualidad del tiempo poético: *la metafísica del objeto cotidiano comporta poetizarlo, al conferirle la posibilidad de experimentarse como un objeto que no pertenece al tiempo causal*. En lo sucesivo deberá sobreentenderse cómo al nombrar el concepto “metafísica del objeto cotidiano”, se incluye por añadidura este carácter especial del tiempo lírico.

Recupero los sobreentendidos solicitados al lector hasta aquí; puedo decir en síntesis que la metafísica del objeto cotidiano según como la entiende la pintura metafísica, es un tipo de percepción que se tiene sobre él durante el lapso excepcional de una revelación. Durante este acceso, se revela su aspecto espectral o metafísico, por el que se convierte en *cosa*; ya que se queda apartado de sus circulaciones habituales, y se aprecia su potencial de liberarse en grados diversos de

sus funciones antropomórficas.³⁷ Al apartarse de la causalidad, el objeto cotidiano se poetiza porque se dota de una sustancia lírica que produce en él la sensación de eternidad; en el sentido de que está afuera de las sucesiones del principio de razón. Con ello provoca desde sí mismo, una sensación previamente desconocida, que le conduce a entablar otro tipo de relaciones con el sujeto que lo percibe, quien a su vez intenta reproducir estas sensaciones en una obra de arte. El objeto, abstraído en este proceso, comienza gradualmente a diluir su cotidianidad; deja de llamarse “objeto cotidiano” y se afirma un “objeto poético.” En el último apartado de este capítulo, retomaré estas primeras conclusiones para consumarlas en la definición a la que me interesa llegar, junto con las demás características de esta mirada, que aún quedan por ver.

De Chirico desarrolló en sus escritos y lienzos, una particularidad más que proporciona datos para continuar la comprensión del concepto que busco. Pertenece a la circunstancia especial del tiempo en el que se inscribe la percepción poética de la metafísica del objeto cotidiano: *el enigma*.

4. La metafísica del objeto cotidiano y su condición de enigma

En el intervalo que va de los *Manuscritos Parisinos* a los textos de la época de *Valori Plastisci*, la idea de enigma cual elemento constitutivo de la poesía pictórica de la metafísica, adquirió matices diversos, que plantean una unidad. Primero aparece como un término adecuado con el que designar la obra que se crea tras tener una “experiencia objetual metafísica”, respaldada por el “método nietzscheano”. *Enigma* se llama la obra que nace tras percibir la revelación del aspecto metafísico de los objetos cotidianos; obra que plasma las sensaciones desconocidas que se producen en ese lapso, plena de la intencionalidad de hacer que los objetos aparezcan como vistos por primera vez. Más adelante, *enigma* designa la fuerza del pintor metafísico para volcarse en el desciframiento de esas realidades, un sujeto diferenciado del hombre con sentido común, debido a su interés de escrutar los aspectos desconocidos de los objetos más triviales que rodean su entorno. Entre ambas designaciones se encuentra el recurso plástico, el cual permite que lo pintado en la tela sea un enigma literalmente: el encubrimiento de elementos que no se ven pero que se sugiere que

³⁷ Estas gradaciones se detallarán más adelante en *los dos pasos del proceso de la metafísica del objeto cotidiano*. Cfr. *infra*. “7. En búsqueda del primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y descontextualización”, p. 63 y “8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica de los objetos cotidianos: el objeto como generador de relaciones metafóricas.” p. 75.

están ahí. A través de estas tendencias que componen el término “enigma” (la obra que produce sensaciones desconocidas, la actitud escudriñadora del que la crea y que lo convierte en un ente excepcional, y el recurso de encubrir los signos que la configuran), se comprende algo más: la condición enigmática de la poesía pictórica metafísica se asienta en el hecho de encauzar el fracaso de los significados unitarios, más allá de constituirse como sólo un recurso compositivo, propulsor de que partes de lo que vemos, no se puedan ver. El enigma es un supresor de informantes, intenta defender la obra del sentido unívoco y le otorga una apertura poética. De esta manera la condición de enigma que se presenta en los textos y los lienzos del pintor metafísico, atiende a mantener los objetos representados en un alto grado de sugerencia en cuanto a las formaciones del sentido. De Chirico busca que no se intente encontrar un sentido de lo pintado, sino más bien experimentar sensaciones desconocidas con el lienzo; la consecuencia receptiva es la multiplicidad de sentidos. En un texto titulado “El ángel cansado” (1918) el pintor describe otra de sus “experiencias objetuales metafísicas”:

Mi habitación es un bellissimo buque en donde puedo hacer viajes venturosos dignos de un explorar voluntarioso. En la antesala se apiñan los repatriados. ¿Qué hacen mientras yo no los veo, mientras el telón inmóvil de la pared se queda abajo entre ellos y yo? Nadie podrá decírmelo. Siempre curioso dejo mi trabajo y sobre la punta de mis sandalias me aproximo a esa puerta entreabierta y observo el misterio de esa antesala, ellos se me aparecen siempre en sus mismas poses naturales. Verdaderas naturalezas muertas. Es la terrible naturaleza, la lógica inexorable que cada objeto lleva impreso en su centro, destinado a quedarse inmutable sobre la corteza del planeta tierra. Pero cuando me alejo y los vuelvo a ver sólo con los ojos de la mente; cuando sobre las paredes-telones apunto mi mirada como el dardo metálico del taladro, entonces, oh entonces, cada repatriado me parece otro, y detrás de cada telón, siento moverse cosas jamás pensadas (De Chirico, 1985: 52-53).³⁸

En esta experiencia, De Chirico le llama a los objetos “repatriados”. En su habitación los objetos cotidianos van de vuelta a su lugar de origen, conducidos por él (¿En ruta hacia su aspecto metafísico?). Sólo por conducto de su percepción indirecta, cumplen su cometido de revelarse al pintor, presentándose bajo aspectos desconocidos. En el relato de la experiencia, se cumple en todas sus vertientes, la condición enigmática de la metafísica de los objetos cotidianos: la actitud insistente del que espía e indaga, la presencia de un elemento que los encubre (la pared-telón) y potencia su sugerencia, la experiencia es una sensación desconocida que impulsa que no se asienten

³⁸ La traducción del italiano al castellano de este texto es mía. La idea de “la habitación-barco” y “atelier-paquebote” son una constante en el imaginario del pintor metafísicos. Dice “Las casas-paquebotes son un invento de nosotros los metafísicos”, De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Trad. Jordi Pinos y Cristina Gonzalbo, Comisión de Cultura del Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1990, p.31. Mauricio Calvesi de hecho nombra así el primer capítulo de su libro *La metafísica esclarecida* “Los timoneles del paquebote”, pero en todo el capítulo no se refiere este cita que aquí se traduce porque su examen está enfocado a esclarecer principalmente las relaciones entre De Chirico y Giovanni Pappini.

sobre un sentido (esto es, salvarlos de existir sólo a través de la “inexorable lógica que contienen en su centro”). Cuando De Chirico escribe “los vuelvo a ver sólo con los ojos de la mente”, se deduce que es su propia modo de denominar la contemplación del objeto cotidiano por el conocimiento intuitivo, de acuerdo a los preceptos de Schopenhauer. A través de la contemplación fija del objeto, bajo este conocimiento, se le desconecta de sus relaciones habituales; según el filósofo, el sujeto se independiza de su hábito de encajarlos en conceptos, así como de su propia voluntad. En ese acto se transforma en transmisor de la experiencia intuitiva del objeto.³⁹ Para el pintor, los objetos cotidianos poseen un aspecto oculto metafísico, intensificado cuando nadie los ve. Existe un movimiento intuitivo entre su aspecto visible e invisible, entre lo que comunica y no comunica; dinámica por la que se afirma en la tela metafísica el objeto cotidiano, y recibe el nombre de *enigma*. Enfatizo que no se trata nada más de un recurso compositivo de la imagen, pues estimula la multiplicidad de sentidos por la que se puede recibir su contenido. La vivencia que tiene el pintor en su habitación-buque, al suprimir los aspectos lógicos del objeto cotidiano, es la que intenta reproducir en sus telas; lanza un enigma a quien la recibe y despierta dudas, interrogantes. Ahora iré por partes, después concluiré en el vínculo entre la condición enigmática de la metafísica del objeto cotidiano y el tiempo poético.

a) El enigma como obra y encubrimiento de elementos:

Con el propósito de ejemplificar el estado de revelación acontecido al apegarse al “método nietzscheano”, el pintor describe en “Cuál será la pintura del futuro” (1912), otra “experiencia objetual metafísica”; a través de ella concibió *Enigma de una tarde de otoño* (Fig.2), obra con la cual -como se indicó- suele marcarse el comienzo de su periodo pictórico metafísico:

En una límpida tarde otoñal me encontraba sentado en un banco de la *Piazza Santa Croce* de Florencia. No era la primera vez, desde luego, que veía esta plaza. Acababa de salir de una larga y penosa enfermedad intestinal, y me encontraba en un estado de sensibilidad casi morbo. Todo, hasta el mármol de los edificios y las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se alza la *estatua* de un Dante cubierto con largo manto, sosteniendo sus obras contra su cuerpo; su

³⁹ “Cuando elevados por la fuerza del espíritu, abandonamos la manera ordinaria de considerar las cosas y no nos limitamos a seguir bajo el dictamen de las formas del principio de razón las relaciones de unas cosas con otras, cuya última meta es siempre la relación con nuestra propia voluntad, es decir: cuando no consideramos ya el dónde, el cuándo, el porqué y el para qué de las cosas, sino únicamente el *qué*; y cuando tampoco permitimos al pensamiento abstracto, a los conceptos de la razón, ocupar nuestra conciencia, sino que, en vez de eso, concentramos todo el poder de nuestro espíritu en la intuición, sumergiéndonos totalmente en ella, y permitimos que la conciencia se llene con la apacible contemplación de los objetos [...] *perdiéndonos* en estos objetos [...] es decir, olvidándonos de nosotros mismos como individuos, de nuestra voluntad, y existiendo sólo como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de tal modo que pareciera como si el objeto pareciera solo, sin que alguien lo percibiera y, por tanto, no se pudiera separar ya al que intuye de la intuición, porque ambos se hubieran convertido en uno, pues la conciencia en su totalidad está completamente llena y ocupada por una imagen particular e intuitiva.”, Schopenhauer, *op.cit.*, p.206. (Los términos puestos en cursivas pertenecen al texto).

cabeza, coronada de laurel, se inclina pensativa hacia el suelo. La estatua es de mármol blanco, pero el tiempo le ha dado una pátina gris, muy agradable a la vista. El sol de otoño, caliente y nada cariñoso, bañaba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña sensación de que estaba viendo *todo aquello por vez primera*, y me vino a la mente la composición del cuadro. Ahora, siempre que lo miro, veo de nuevo aquél instante. Sin embargo, ese instante es para mí un enigma, pues es inexplicable. Y también me gusta llamar “enigma” a la obra que de él nació. (Méndez, 2001: 425-426).

De Chirico cuenta en sus memorias, que envió al pintor Laprade dos pequeñas composiciones en 1910, en su intento de exponer en *el Salon d'Automne* en París. Una de ellas estaba inspirada en la *Piazza di Santa Croce* de Florencia, “llena de la poesía excepcional que había descubierto en los libros de Nietzsche.”⁴⁰ (Crego, 2007: 38) Por los datos cronológicos, y por la referencia de la Piazza, se sabe que el lienzo es *Enigma de una tarde de Otoño* (Fig.2). ¿Qué fue lo que llevó a De Chirico a identificar la idea de enigma con la de poesía? ¿Qué recursos de ese lienzo provocan que los elementos que la componen, produzcan la sensación de verlos como por primera vez? ¿Qué atributo será el de la poesía excepcional que llena a este cuadro, y cómo se asocia con la sustancia lírica de la metafísica del objeto cotidiano? Al estudiar la obra emergente de la “experiencia objetual metafísica” descrita por el pintor, se comprende que es una imagen cimentada en el encubrimiento. La sensación pre-pictórica chiriquiana, trasladada a nivel formal su experiencia de lo inexplicable, con la convivencia de signos que ocultan y se ocultan en el mismo espacio. Entre lo visible y lo invisible, se pretende suscitar por medio del lienzo, lo que De Chirico bautizó como *obra-enigma*, incentivar la interrogante entre lo que se ve y no se ve. En la imagen los elementos que encubren el paisaje son: unas cortinas negras, un pedazo de muro, casas alineadas, una estatua que da la espalda. Sólo se aprecia un fragmento de la vela de un barco detrás, matiz que insinúa que uno de los componentes ausentes podría ser el mar. De lado derecho cae una sombra “de algo”,

⁴⁰ Con la publicación de las memorias del pintor en 1945, se confirma que supo ver también en el filósofo a un prominente *poeta atmosférico*. De Chirico, llegó a esta conclusión, por la lectura de las impresiones en los escritos del filósofo, respecto a los paisajes italianos, pasajes de los últimos años de su lucidez. En ellos, justamente lo que destaca son las sensaciones misteriosas de la luz, elementos asociados a los colores del cambio meteorológico del tiempo según la estación y la hora del día: “datos ambientales” que en la pintura De Chirico ayudan a contener y mantener las sensaciones de lo desconocido. Así, para el pintor la principal novedad descubierta por Nietzsche, es lo que él nombra *stimmung* localizada con mayor fuerza, según su perspectiva, en las sensaciones lumínicas de Turín. Advierte De Chirico en sus Memorias: “Tal novedad es una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria que se basa en la *stimmung* (uso esta palabra muy eficaz que se podría traducir como: “atmósfera en el sentido moral”). Se basa en la *stimmung* de la tarde de otoño, cuando el cielo está claro y las sombras son más largas que en el verano, porque el sol comienza a estar más bajo. Esta *sensación* extraordinaria se puede sentir [...] en las ciudades italianas y en alguna ciudad mediterránea como Génova o Niza, pero la ciudad italiana por excelencia, donde aparece este extraordinario fenómeno es Turín.” *Memorias de mi Vida, op.cit.* pp. 84-85. Los fundamentos de la poesía de la *stimmung* son más contundentes en los lienzos en los que prevalece la sensación de inmensidad del espacio (los pintados antes de 1914), como por ejemplo en el *Enigma de una tarde de Otoño* (Fig.2); y todavía no se identifica una inserción más protagónica de los objetos que me interesa estudiar en esta tesis. Para un estudio de la *stimmung*, Cfr: *infra*. ANEXOS I “1. *Stimmung* y filosofía nietzscheana de la luz”, p. 251.

también sólo sugerido. En la imagen no se entrevé el sol de otoño, pero sí su luz.⁴¹ Se infiere entonces que para De Chirico, el asalto de las sensaciones inexplicables, se traduce a un lienzo por las supresiones de informantes: al asalto se revela suprimiéndose fragmentariamente, y así persiste en su condición de enigma. Lo que vemos en la imagen es literalmente un “horizonte desconocido.” Las “obras-enigma” tienen un significado encubierto que se presiente, no obstante, nunca concluye de revelarse a partir de lo que es visible. Omitir informantes estimula que se puedan ver los paisajes cotidianos, como por primera vez; por la modalidad excepcional del tiempo que surge en la fractura momentánea del “rosario de los recuerdos”. Algo semejante se suscita con los objetos cotidianos pintados en las telas metafísicas, como se apreciará en el apartado número siete de esta tesis.

De otro lado, vale la pena comentar en este punto, que los surrealistas utilizaron con frecuencia en sus obras, el recurso del encubrimiento del objeto cotidiano. Lo que para De Chirico era una “obra-enigma” ya en 1910, para ellos se convirtió en años posteriores, en una táctica que acentuaba la inutilidad y la sorpresa de los objetos cotidianos. Indica Luis Puelles Romero en su ensayo *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, acerca de lo que él ha denominado “la mostración de los objetos”:

los objetos sólo se hacen ver, sólo reclaman la atención espectadora (estética) cuando son inutilizados por una avería. Es entonces cuando se evidencian como cosas [...] La praxis surrealista persigue la inutilización del mundo buscando así la condición por la que se nos haga visible. En esta dirección, los surrealistas acudirán a dos recursos, entre otros, particularmente eficaces: bien mediante el velamiento del objeto, consiguiendo que su ocultamiento sea una llamada para su descubrimiento, bien a través de la antinomia presencia/ausencia (actuando la ausencia como signo o representación de la presencia invisible). Son numerosas las obras que podrían inscribirse en la primera de estas estrategias: desde *El enigma de Isidore Ducase* (1924), de Man Ray, el *Homenaje a Paganini* (1936-68), de Maurice Henry, o la obra de Duchamp titulada *Plegable de viaje/Underwood* (1916-64). En cuanto a la representación de la presencia mediante el signo de la ausencia, destaca una de las obras más comentadas por Bretón: *El objeto invisible* (1934-35), de Giacometti, o algunas de aquellas fotografías de la serie *Subversión de las imágenes* (1929-30) en las que Paul Nogué hace imaginar el objeto mediante su desaparición [...] Es precisamente Paul Nogué quien mejor ha sabido de la importancia de ‘hacer ver’ para la poética surrealista: ‘No es suficiente crear un objeto, no le basta ser para que se vea. Es necesario mostrarlo, es decir, por algún artificio, excitar en el espectador el deseo, la necesidad de ver (Puelles, 2005: 86-88).

⁴¹ Méndez Baiges apunta en su análisis, que el ocultamiento de la fuente de iluminación en las pinturas De Chirico, es un rasgo que refuerza el sentido de lo *enigmático*. La imaginación hacia lo que no se ve se extiende más allá del cuadro, nunca sabemos con exactitud de dónde proviene la luz, pero sabemos que está ahí por el color y la composición de las sombras. La investigadora cita con acierto *Zibaldone di pensieri* (1821) de Leopardi, texto en el que escribe un repertorio de efectos lumínicos que crean esas sensaciones de incertidumbre por lo que no se ve: “[...] los objetos vistos sólo en parte, o con ciertos impedimentos, nos procuran ideas *indefinidas*, se explica por qué place la luz del sol o de la luna, vista en un lugar donde no se vean y no se descubre la fuente de luz”. Méndez, *op.cit.*, p.p. 131-132.

A lo largo de su ensayo, Puellas menciona a De Chirico sólo tres veces sin, proporcionarle protagonismo. Le da crédito al hablar de la “perturbación” como efecto de realidad, cita un pasaje de la novela del pintor *Hebdómeros* (1929). Sostiene: “Creo que ha sido Giorgio de Chirico el que, muy cerca de Magritte y los surrealistas belgas, mejor ha sabido introducirnos en el *dépayement* como efecto de realidad, como procedimiento de pérdida de realidad.” (Puellas, 2005: 134)⁴².



Fig. 5. Alberto Giacometti *El objeto invisible* (1934-35); Paul Nogué *Subversión de las imágenes. Abrigo suspendido en el espacio* (1929-30)

⁴² Desarrollaré en este lugar lo que ya había comentado en la introducción de la tesis. De Chirico tuvo contacto e influenció el movimiento surrealista con los lienzos producidos durante su periodo metafísico; no perteneció a ningún grupo más allá de su propia pintura metafísica. En la reconstrucción que de su vida hace Méndez Baiges, alude los puntos de contacto con dadaístas y surrealistas: “En 1914 [...] A través de su hermano Savinio, Giorgio mantiene contactos con la revista dadaísta *291* [...] 1915-1917. Continúan las relaciones con Tristan Tzara [...] En 1921 nace la revista *Littérature*. En ella, Bretón acoge con entusiasmo la obra metafísica De Chirico. 1924-1930. Aparece en algunas fotografías de Man Ray publicadas en el primer número de *La Révolution Surréaliste* y escribe para esta revista “Un rêve” (1924) [...] algunos de sus biógrafos inciden en su activa presencia en las iniciativas del grupo surrealista, al menos a la altura de 1924 y 1925, año este último en el que participa en una colectiva de pintura surrealista. [...] A partir de 1925-26 tiene lugar la polémica con algunos miembros del grupo surrealista. Si Breton condena su obra posterior a 1918 (lo cual ha tenido una indudable influencia en la crítica posterior), otros surrealistas (Ernst, Tanguy, Magritte) la admiran. [...] En el número 6 de *La révolution surréaliste* (1926) se reproduce el cuadro de “Orestes y Electra”, con la peculiaridad de que aparece tachado por grandes trazos de tinta y calificado negativamente. Bretón da por muerto a De Chirico desde 1918. En 1928 aparece publicado *Le surréalisme et la peinture*, que recoge textos ya publicados en *La révolution surréaliste* y establece el valor para los surrealistas, y hablando en términos generales, del De Chirico metafísico. (En él Bretón señala lo siguiente ‘Pero a pesar De Chirico...de la prisión de la que ya no podrá evadirse, él que ha escapado de la libertad, conservaremos intacta la extraña esperanza que nos dieron sus primeras obras. Seguiremos interrogándole mientras vivamos’ [...] En 1929 publica en París su novela *Hebdómeros*. ‘Le peintre et son génie chez lécrivain’, saludada por los surrealistas airados como su obra maestra” Méndez Baiges, *op.cit.*, p.253. El primer crítico en documentar detalladamente los vínculos de los hermanos con las vanguardias fue Maurizio Fagiolo. Cfr. Maurizio Fagiolo dell’ Arco. *Giorgio de Chirico. Il Tempo di Apollinaire. Paris 1911-1915*, De luca, Roma, 1981.



Fig.6. Man Ray *El enigma de Isidore Ducasse* (1920); Marcel Duchamp *Artículo plegable de viajeros* (1916-1964); Maurice Henry *Homenaje a Paganini* (1936)

En esta tesis Giorgio de Chirico se presenta precursor del recurso del enigma, recurso que además impactó directamente en el juego entre lo visible/invisible del objeto cotidiano, en un pintor como René Magritte.⁴³ Influenciado por sus lecturas filosóficas, De Chirico pensaba que la realidad

⁴³ René Magritte (1898-1967) se vio fuertemente influenciado por este impulso enigmático de las pinturas metafísicas, a lo largo de su trayectoria se preocupó por problematizar las correspondencias poéticas invisibles de los objetos cotidianos. El impacto que sobre este creador ejercieron las pinturas metafísicas De Chirico, constituye un lugar común en el estudio de su obra. El influjo de dicha estética en la obras de Magritte, se encuentra atestiguado en los diversos escritos del pintor, en los que reconoce el mérito de los cuadros De Chirico, dice que generan una experiencia distinta del mundo exterior por medio de un tipo especial de representaciones. Escribió Magritte: “Esa poesía triunfante ha reemplazado al efecto estereotipado de la pintura tradicional. Es la completa ruptura con los hábitos mentales propios de los artistas prisioneros del talento, del virtuosismo y de todas las pequeñas especialidades estéticas. Se trata de una nueva visión, donde el espectador encuentra su aislamiento y oye el silencio del mundo.” *Apud.* Harry Torczyner, *Magritte: signos e imágenes*, Trad. H. Torczyner, Blume, Barcelona, 1978, p. 214. Hay un pasaje de la vida de Magritte, tópico de su carrera como creador, que aborda la fuerte impresión que le produjo una imagen pictórica del creador del movimiento metafísico: “En 1922 René Magritte conoce a Marcel Leomte. La búsqueda pictórica del pintor comienza a dar algunos resultados. Lecomte enseña a Magritte una fotografía de un cuadro de Chirico, *El Canto de Amor*, y el pintor no puede retener las lágrimas.” “Escritos Diversos” en *Ver y Leer a Magritte*, trad. Bárbara Fernández Taviel de Andrade, Universidad de Castilla, 2000, p.14. Para Magritte es también importante pintar la tensión entre lo visible y lo invisible, en su idea de hacer visible el movimiento del pensamiento, y causar sensaciones misteriosas a través del lienzo. Escribe: “La semejanza sólo pertenece al pensamiento: se asemeja convirtiéndose en el mundo que se manifiesta invisiblemente (ideas, sentimientos, sensaciones) y en el que se manifiesta visiblemente (personas, cielos, montañas, muebles, sólidos, inscripciones, imágenes, etc.) [...] Lo que hay que pintar es la imagen de la semejanza si en el mundo se ha de hacer visible el pensamiento.” *Apud.* Torczyner, *ibid.* pp. 86, 224. No es parte de esta tesis hacer un estudio exhaustivo sobre la influencia de las obras enigmáticas De Chirico en Magritte. Pero me interesa mencionarlo, por ser un pintor que dedicó casi toda su obra a cuestionar la sugerencia poética de los objetos cotidianos, llevando a cabo su propia forma de “metafísica objetual”, para él se identificada con el nombre de *Misterio*. Una prueba de esto, está en su ideario pictórico de dieciocho claves, publicado por primera vez en 1926 en la revista *La Revolución Surrealista: Les mots et les images*. En éste se puede mirar cómo las imágenes que el pintor problematiza, en su mayoría están configuradas por objetos, imágenes tensadas por distintas cualidades entre lo visible y lo invisible. *Cfr.* René Magritte. *Escritos*. Trad. Mercedes Barroso Ares, Síntesis, Madrid, s.a., p.88.

enigmática ya existía en los objetos cotidianos y era tarea del pintor metafísico desentrañarla y transmitirla. Por el hallazgo y planteamiento a modo de enigma de la condición oculta, metafísica de los objetos, es que éstos se convierten en *cosas*, de acuerdo a su “método nietzscheano” esbozado en 1912.

b) El sujeto que escudriña enigmas y la dimensión poética del enigma:

La idea de la “obra-enigma” se completa en la totalidad de los textos chiriquianos mediante sus alusiones de Nietzsche y de Heráclito de Efeso (Grecia 535 a.C.- 484 a.C). Para De Chirico el *enigma* es parte del ímpetu inaugural que acompaña sus propósitos artísticos: la exploración de lo inexplorado. En su texto “Zeus el explorador”(1918), el pintor remite al presocrático: “El mundo está lleno de demonios- decía Heráclito de Efeso, paseando a la sombra de los pórticos, a la hora cargada de misterio del pleno mediodía”; y el pintor insiste “*hay que descubrir el demonio de todas las cosas*”(Sáenz, 1990:122). De Chirico era partidario de lanzarse a explorar “lo otro”, capturar la atmósfera misteriosa de la realidad en su escudriño. La felicidad de la inquietud está en un esbozo de oscuridad, de ocultamiento de una parte del significado en medio de su plenitud, con la finalidad de circundarlo de un tono de adivinanza. Asimismo, el discurso de Heráclito de Efeso se reconoce por su “forma profética”, por su índole desafiante a los lectores a manera de *sentencias sibilinas* o “escritura oracular”, puesto que para él, la naturaleza y la vida son un *griphos*, un *enigma*, un oráculo délfico. “Es preciso saber interpretar su sentido y lograr que los hombres despierten hacia la realidad de los demonios. Heráclito se siente el intérprete de enigmas, el Edipo filosófico que arranca los enigmas de la Esfinge.” (Jaeger, 2001:202) Para el filósofo presocrático, la naturaleza se fuga y esconde. Dice: “A la naturaleza le place ocultarse”. (Temisio,1986: 380) Alberto Savinio, cita esta idea de Heráclito, en su texto “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo” (1919), escritura en la que dilucida acerca de la revelación de los aspectos espectrales por descubrir en los objetos: “Heráclito, en un fragmento citado por Temisio, dice que a la Naturaleza le gusta esconderse.” Las sensaciones desconocidas de la imagen metafísica, trasladadas a modo de encubrimientos y enigmas que sugieren lo que no se ve, se sostienen por un lado en este postulado filosófico; por otro lado en Nietzsche. Pese a la dificultad de precisar qué libros leyó De Chirico del filósofo, Zaratustra es enunciado más de una vez en sus artículos. Es fácil deducir cuál pudo ser el impulso poético encontrado en esa obra, en vínculo con las obras-enigma. De Chirico le escribe en 1911 una carta a su amigo Fritz Gartz: “...un nuevo aire ha inundado mi alma –he oído un nuevo

canto- y todo el mundo aparece ahora cambiado –la tarde de otoño ha llegado-las largas sombras, el aire claro, el aire claro, el cielo azul-en una palabra, Zaratustra ha llegado, ¿¿me ha comprendido??” (Holzhey, 2005: 21).

Aquí se detecta otra clave de “la poesía inexplicable” que el pintor encontró en sus lecturas del filósofo. Un complemento, y parte indispensable del sustento visual y teórico del encubrimiento, está en la mirada de quien escudriña: ese sujeto concentrado en desentrañar los significados ocultos. Si a la naturaleza le gusta ocultarse, la tarea del hombre es buscarla, no tanto para adivinar y resolver su significado, más bien para mantenerlo. Lo trascendente radica en la inquietud que provoca el acto del desciframiento en sí mismo, y no en asentar una conclusión. En *Así habló Zaratustra* está exaltado el espíritu del sujeto que encuentra el placer en descifrar realidades enigmáticas. El enigma es un estado vital latente en los discursos del profeta Zaratustra, quien propaga entre sus discípulos la inquietud de destruir y superar los viejos valores. El sabio ve enigmas, y se dirige a los buscadores e indagadores que prefieren adivinar que deducir. Exhorta:

A vosotros, los audaces buscadores e indagadores, y quienquiera que alguna vez se haya lanzado con astutas velas en mares terribles,
a vosotros los ebrios de enigmas, que gozáis con la luz del crepúsculo, cuyas almas son atraídas con flautas a todos los abismos laberínticos,
pues no queréis con mano cobarde, seguir a tientas un hilo; y allí donde podéis adivinar, odiáis el deducir, a vosotros solos os cuento el enigma que he visto (Nietzsche, 2009: 228-229).

Los “mares terribles” a los que se refiere Nietzsche en el fragmento, son en el imaginario De Chirico la invocación hacia “los soplos potentes de allende los mares inquietantes”; o el “llamado a las ciudades populosas de los lejanos continentes” remitidos en sus textos (Sáenz, 1990:103). Los pintores metafísicos son los viajeros que navegan en la vastedad desconocida, después de sus incursiones descubren un nuevo mundo pleno de enigmas, que se esfuerzan por expresar en sus telas. En una figura hiperbólica, el pintor de Volos compara su peregrinaje con el de Cristobal Colón cuando descubrió América, porque “comprendió que el mundo descubierto era realmente un nuevo mundo” (De Chirico, 1990: 32). La idea de enigma en el pensamiento nietzscheano ,es inseparable de la necesidad de instaurar en el sujeto otro tipo de sabiduría, también ligada con el sentido de aventura y viaje hacia lo inexplorado. Como lo alude Calvesi, en el horizonte desconocido de *Enigma de una tarde de otoño* (Fig.2), se ve la vela de un barco, signo nietzscheano del impulso de

la sabiduría salvaje hacia lo ignoto (Calvesi, 1990: 61).⁴⁴ Nietzsche se imaginó a sus lectores ideales como aventureros. Dice en *Ecce Homo*: “Cuando represento la imagen de un lector perfecto, siempre resulta de ello un monstruo de coraje y curiosidad, además de eso también algo flexible, astuto, previsor, un aventurero y descubridor nato. Por último: no sabría decir mejor para quien hablo en el fondo, como lo dijo Zaratustra: ¿a quién sólo quiere él contar su enigma?” (Nietzsche, 2004 :81). El pintor metafísico anheló ser ese lector perfecto, y trasladar a sus lienzos ese impulso. Él es un descubridor de enigmas como Zaratustra, un viajero que busca encontrar el lado enigmático de los objetos cotidianos y plasmarlo en sus telas. En 191, De Chirico pinta un autorretrato que dice: “*Et quid ambo nisi quod aenigma est?*” (¿Y qué amaré sino lo que es enigma?), éste parece emular una fotografía de Nietzsche de 1882.

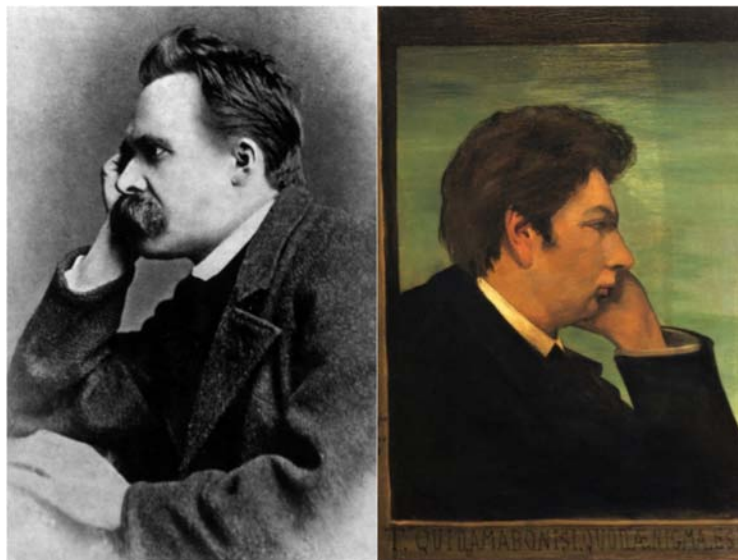


Fig.7. Friedrich Nietzsche (1882); Giorgio de Chirico *Autorretrato (Et quid amabo nisi quod aenigma est?)*(1911)

⁴⁴ La sabiduría salvaje, el navegante en búsqueda de lo ilimitado en mares terribles y tempestuosos en ruta hacia países desconocidos, los sujetos embarcados para recorrer peligros, son menciones recurrentes en el libro de Nietzsche, condiciones que reflejan el ser del mismo Zaratustra. Dice: “Si yo soy amigo del mar y de todo cuanto es de especie marina, y cuando más amigo suyo soy es cuando, colérico, él me contradice: Si en mí hay aquel placer indagador que empuja las velas hacia lo no descubierto, si en mi placer hay un placer de navegante: Si alguna vez mi júbilo gritó 'La costa ha desaparecido' [...] lo ilimitado ruge en torno a mí, allá lejos brillan para mi el espacio y el tiempo, ¡bien!, ¡adelante!, ¡viejo corazón!” *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2009, p.322. Los “animales de carga” (así llama Zaratustra a los catedráticos, sabios famosos, académicos que acumulan tras de sí un conocimiento limitado, que siguen “con mano cobarde a tientas un hilo”; conocimiento fundamentado en idolatrías, que les impide avanzar hacia lo desconocido) carecen de la “voluntad leonina”, “hambrienta, violenta, solitaria, sin dios”, *ibid.*, p.160. A esta voluntad se inscribe la “sabiduría salvaje”, alcanzada en los peligros e inseguridades de lo inexplorado, y en cuya naturaleza está, por consiguiente, el sentirse atraída hacia lo enigmático. Dice Zaratustra: “Respetables, estáis ahí para mí, y tiesos, y con la espalda derecha, ¡vosotros, sabios famosos! -a vosotros no os empujan un viento y una voluntad poderosos. ¿No habéis visto jamás una vela caminar sobre el mar, redondeada e hinchada y temblorosa por el ímpetu del viento? Igual que la vela, temblorosa por el ímpetu del espíritu, camina mi sabiduría sobre el mar -¡mi sabiduría salvaje!” *ibid.* p.162.

El enigma se proyecta en la pintura metafísica De Chirico como una aventura del sentido, un viaje que enfatiza su estado adivinatorio, sugerente. En este punto se vuelve a la idea esbozada en el apartado dos, acerca de los nexos entre metafísica y poesía; el poeta es aquél que es igualmente adivinador, profeta y clarividente. La imagen metafísica es poética por su capacidad de proponer múltiples lecturas de su sentido, es un enigma constante que no quiere resolverse. Los enigmas de Zarathustra son parte de la aventura poética del sentido, pretendida en los lienzos metafísicos. Aunque De Chirico nunca habla de Baudelaire en sus textos, y tampoco es meta de esta tesis llevar a cabo un análisis comparativo entre el pintor y el poeta, se anota aquí una similitud más. La que existe entre la idea que el francés comenzó a gestar en torno a la misión del poeta a finales del siglo XIX, y los objetivos poéticos de la pintura metafísica: *crear enigmas-poemas*. Los dos parten de impulsos muy distintos, y coinciden en una intencionalidad fundamental para el arte del siglo XX: la indeterminación, la ambigüedad del sentido de las obras artísticas por sus medios particulares.⁴⁵ En el caso de Baudelaire, esto tiene que ver con las contribuciones no conscientes que hizo de “los conceptos simbolistas de la forma”: a la poesía le era connatural expresarse indirectamente. El aporte se observa en algunos de sus poemas, en sus críticas hacia otros poetas (Victor Hugo y Teófilo Gautier) y en sus explicaciones del estado narcótico (*Le poème du haschisch*, 1860). Observa la especialista en el Simbolismo, Anna Balakian:

⁴⁵A la obra artística más calibrada o *cerrada* le sobreviene una cierta “modalidad de apertura” propiciada por los datos personales del que la recibe, multiplicando con ello las resonancias de su contenido y forma primarias. Sin embargo no es este aspecto de apertura el que me concierne, ya que me sitúo en el lugar del que se emite la obra. Esto es, en el grado de *intencionalidad de apertura* que el creador pretende en su obra. Umberto Eco en su clásico texto *Obra Abierta: forma e indeterminación en el Arte Contemporáneo* realiza un breve recorrido entre ideologías estéticas y obras de distintas épocas que fueron precisando cada vez más el concepto de *obra* con resultado *no unívoco*. Es interesante apuntar que el inicio de la poética de la obra abierta se dio conscientemente en el ámbito de la poesía. Tras la influencia de Baudelaire, enuncian las poéticas de Verlaine y Mallarmé “Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe”. Se trata de textos fundados en una necesidad de *sugerir* mas no de *imponer* significados: “en las obras poéticas deliberadamente fundadas en la sugerencia el texto pretende específicamente estimular precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda elaborada por misteriosas consonancias.” *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Trad. Francisca Perujo, Seix-Barral, Barcelona, 1965, pp. 30-39. Lo único precisable en tales obras es entonces la sugerencia que en el receptor suscita la imagen poética abarcada en los versos, un poder que se extiende hasta el infinito sin encontrar un límite que obstaculice la libre interpretación de los contenidos. Según Eco, la ambigüedad y la polisemia son fenómenos que permiten un continuo examen de las obras abiertas y que llevan al receptor a encontrar en cada visita, valores y certezas siempre distintas alrededor de los componentes estéticos; y por consiguiente tienen la capacidad de mantener los potenciales evocativos y asociativos del receptor en una actividad persistente. Por su lado, Roland Barthes llama “tercer sentido” a los significados obtusos, opuestos a los significados obvios. El sentido obtuso es disfuncional puesto que trastoca el entendimiento del sentido lógico de la imagen, intentar describirlo sería un contrasentido. Es una lectura interrogativa que Barthes propone como “captación poética”, en la que las líneas del sentido en la experiencia estética no tienen límite. El sentido obtuso subvierte la práctica del sentido en sí, e intenta hacerlo fracasar. Dice: “El ángulo obtuso es mayor que el recto: *ángulo obtuso de 100°*, dice el diccionario; asimismo, el tercer sentido se me aparece como más grande que la perpendicular pura, recta, tajante, legal del relato: parece como si se me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente [...] parece como se me manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información.” *Lo Obvio y lo Obtuso: imágenes, gestos y voces*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona 1986, p.52. Aunque considero importante mencionar la visión de dos autores “clásico-contemporáneos” en lo que a la polémica del significar se refiere, en esta tesis no utilizaré ninguno de sus términos para denominar la modalidad de sugerencia propuesta en las obras del pintor; continuaré el análisis de su terminología singular.

[...]la técnica de comunicación verbal indirecta en poesía. Nos lleva a una nueva definición en poesía: *el poema se convierte en enigma*. Los múltiples significados contenidos en las palabras y en los objetos son ingredientes del misterio y tono del poema. Nunca se consigue la sensación triunfal de la comprensión, sino que el mensaje permanece tan ambiguo como sucinto [...] Aunque él no establece la diferencia entre estado poético y estado narcótico, es fácil deducirla: en el último la voluntad de la persona está anulada, mientras que en el estado poético la ambigüedad forma parte del proceso de construcción del *poema-enigma* (Balakian, 1969:68).

El deseo De Chirico por sustraer a los objetos cotidianos de sus circulaciones habituales, y aislarlos en la obra metafísica para revelarles su aspecto espectral, busca hacer sobrevenir la sensación tan anhelada de su sugerencia, característica de la poesía. La poesía pictórica metafísica se sustenta en la sugerencia del sentido, a partir de lo que De Chirico llamó obra-enigma, alejándose de la necesidad de imponerlo. La ambigüedad es un co-relato en el territorio de la percepción poética del tiempo, porque es un estado en el que no se afirma una temporalidad concreta, le corresponde el tiempo en el que todos los tiempos pueden co-existir. En el lapso del enigma fluctúan todas sus posibilidades de sentido a la vez. Dice Méndez Baiges:

De acuerdo con Octavio Paz, por ejemplo, el acto poético es un acto originario porque devuelve la materia a un momento anterior a la historia en el que todavía no ha sido determinada por los nombres que le damos o el uso que hacemos de ella, el momento en que las cosas aún no se han visto reducidas a la categoría de utensilios, en virtud de lo cual se abre ante ellas todo un mundo de posibilidades o sentidos; éstas son las cualidades propias del signo según el lenguaje chiriquiano (Méndez, 2001: 85).

Por su lado, el pintor subraya en sus *Manuscritos Parisinos*: “Lo que hace falta, sobre todo, es despojar al arte de todo lo conocido hasta el presente, todo tema, toda idea, todo pensamiento, todo símbolo, debe de ser dejado de lado [...] es necesario que la revelación que hemos tenido de una obra de arte, que la concepción de un cuadro represente algo que no tiene sentido por sí mismo; [...] que desde el punto de vista la lógica humana no quiere decir absolutamente nada” (Méndez, 2001: 215). La ausencia de aprehensión lógica de la obra de arte ocupó a De Chirico durante en sus *Manuscritos Parisinos* y sus escritos de la época de *Valori Plastici*. Afuera del principio de razón, adviene el carácter enigmático metafísico.

Después de lo que se ha expuesto en este apartado, en esta tesis se comprenderá *el enigma como un recurso poético para hacer fracasar la instauración del sentido lógico ante los objetos cotidianos y permitir así todo el potencial de su sugerencia*. Por lo tanto, a la metafísica del objeto cotidiano le es consustancial la condición enigmática del tiempo poético; con lo cual *todo objeto tratado metafísicamente se torna polisémico*. El objeto metafísico es un objeto sugerente a partir del que se vive una aventura del sentido, se proyecta en una adivinanza latente. Ya sea por la falta

intencionada de informantes bajo la que se compone, o porque al sustraerlo de su contexto habitual, se des-localiza y se abre al tiempo poético.

5. La metafísica del objeto cotidiano, presagio y presentimiento: la mirada de todas las cosas

En su interés por liberar al arte de todo lo que tenía de material reconocible, De Chirico escribió en los textos de todas sus etapas, conexiones entre la pintura metafísica y la “mentalidad del hombre primitivo”. Enlace trazado alrededor de un deseo específico: restituir el presentimiento y el misterio del presagio, estados intuitivos ancestrales. Explica en sus *Manuscritos Parisinos*: “Una de las sensaciones más extrañas y profundas que nos ha dejado la prehistoria es el sentido del presagio. Existirá siempre. Es como una prueba eterna del sinsentido del universo. El primer hombre debió ver presagios en todas partes, debió de estremecerse en cada paso que daba. El viento hace crujir las hojas del roble: es la voz de un dios que se hace oír; y el vaticinador estremecidos acerca el oído, con la cara vuelta hacia el suelo” (Méndez, 2001: 220). El pintor agregó a su ideario metafísico, una cierta cualidad de vida concerniente a toda materia, por más ínfima que fuera.⁴⁶ Si el “método nietzscheano” es posible y el conocimiento intuitivo acontece, es porque hay sensaciones misteriosas en la materia que desafían al sujeto, parecidas a las sensaciones experimentadas antaño por los hombres más arcaicos. Dice: “[...] creo que todas estas sensaciones, todas estas voces, estas formas, que no tienen un sentido bien determinado, han existido siempre” (Méndez, 2001: 216). En las estimaciones del pintor metafísico, la conciencia del hombre europeo podría volver su atención al conocimiento intuitivo que existió en sus orígenes, en lugar de resolver su realidad racionalmente⁴⁷. Continúa el pintor en “Sobre el arte metafísico” (1918): “Una época europea como la nuestra, que soporta en sí el peso grandísimo de tantas y tantas civilizaciones y la madurez de tantos periodos espirituales, tiene como designio producir un arte que

⁴⁶ Entenderé el término “materia” en tres de sus acepciones básicas: “1. Realidad primaria de la que están hechas las cosas; 2. Realidad espacial y perceptible por los sentidos, que, con la energía, constituye el mundo físico; 3. Lo opuesto al espíritu.” *Real Academia Española*, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=oOoUCfBQHDXX2N4aRBQ6> La diferencia del objeto cotidiano por que en la materia se puede incluir todo lo que no ha sido creado por el hombre (piedras, madera, tierra, agua, etc.). Esta puede ser materia prima que se utilice después para crear los objetos cotidianos y objetos artísticos. Entiendo al objeto cotidiano por una forma de materia artificial, incluida en este término genérico.

⁴⁷ El filósofo prusiano Ernst Cassirer se pregunta: “¿No significa el mito una unidad de intuición, una unidad *intuitiva* que precede y condiciona todas las separaciones a las que la somete el pensamiento “discursivo?”, *Filosofía de las Formas simbólicas. El pensamiento mítico*. Ts. II., Trad. Armando Morones, 2da. ed, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.p. 101. En este mismo estudio, Cassirer contrasta continuamente las formas de funcionar del pensamiento mítico, pensamiento prehistórico con el pensamiento racional. Indica que las condiciones de la *intuición* y del *pensamiento puro*, constituyen los primeros instrumentos básicos de la conciencia por conducto de los cuales, se llega a las concepciones teórico-intelectuales de las cosas del mundo.

hasta cierto punto se asemeje al de las *inquietudes míticas*” (Sáenz, 1990:64). Pero nunca se podrá volver al conocimiento instintivo como fue, en toda su pureza, sino sólo por un proceso regenerativo a partir del lapso en el que se está⁴⁸. En el principio fue el presagio, el presentimiento; después de que la línea racional que compone el círculo de cierto ciclo se curva, la concomitancia se abre a lo instintivo, y se emprende una vez más el camino hacia los “mares terribles”, a los que exhortaba Zaratustra.

En esta tesis interesan las ideas chiriquianas de presagio y presentimiento, en concordancia a las correspondencias vitales que entablan estas sensaciones con la materia y los objetos cotidianos. Por lo que se interpreta en los escritos del pintor, se puede definir el presagio como, *una sensación mediante la cual cualquier entidad matérica se vuelve digna de ser comunicable, produce un efecto de inquietud o estremecimiento llamada presentimiento en quien la experimenta*. En la mirada del pintor, presagio y presentimiento son dos términos que están siempre unidos. Lo que quiere comunicar el presagio, no se puede conceptualizar; lo que es trascendente es concederle una mirada a la fuerza desconocida que empuja a la materia, y el estremecimiento que produce en quien capta esa posibilidad vital. Es un movimiento de miradas que se encuentran, pues la materia posee una mirada que a su vez hay que saber mirar. “¿Cómo es el temblor que sentía el místico sacerdote cuando se aproximaba al roble sagrado de la noche tormentosa?” (Méndez, 2001: 221). Al pintor le fascinaba pensar en el “estremecimiento sagrado” del artista primitivo, cuando tocaba la materia y veía en ella, “algo más allá” contenido en su solidez. “Ese algo primitivo, el estremecimiento sagrado del artista cuando toca una piedra o un fragmento de madera, cuando lo pule, lo palpa, lo acaricia con el sentimiento sagrado de dentro de él habita un dios” (Méndez, 2001: 218).

A propósito de estas impresiones del pintor, escribo una cita que indaga la mentalidad animista del universo pagano de África, propuesta por el antropólogo francés Marc Augé en *Dios como objeto* (1988); Augé trata de responder a las preguntas que se hicieron los misioneros europeos, en torno a porqué estas comunidades adoraban la piedra o la madera: “Los negros no rinden de ninguna manera culto a la materia, al rayo, a las serpientes, a las estatuillas, etc. sino que dirigen sus homenajes a los espíritus, genios o santos que, según ellos, establecen su morada en ciertos objetos [...] El culto no es pues, según parece, la idolatría grosera de un objeto material. El fetiche es solamente la morada en que reside el espíritu.” (Auge, 1988: 22). Si bien para De Chirico,

⁴⁸ El historiador de arte alemán Wilhelm Worringer en su libro *Arte y Abstracción*, dice al respecto: “Lo que *antes* había sido instinto es *ahora* el producto del último conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo.” Trad. Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. p.32.

la creación de un cuadro profundo debía realizarse por influjo de una fuerza parecida a este “estremecimiento sagrado” ante la materia, varía en dos motivos básicos: él se posiciona en la mirada del artista constructor de esas materialidades, y su sacralidad no pasa por adorar a una divinidad. El sentimiento de lo sagrado en De Chirico, pasa por la capacidad de conservar el máximo respeto ante la materia y la objetualidad aparentemente insignificantes. Sin en él se “regenera el sentimiento del artista primordial” (Méndez, 2001:218), es sólo para descubrir fuentes de nuevas sensaciones.⁴⁹ Insiste en el apartado denominado “El sentimiento de la prehistoria” en los *Manuscritos Parisinos*: “Hace falta que el pensamiento se despoje hasta el punto de la lógica y el sentido común, que se aleje tanto de todos los vínculos humanos, de tal forma que todas las cosas se muestren ante él con un nuevo aspecto, como iluminadas por primera vez por una estrella fugaz” (Méndez, 2001: 219). Así entonces *los objetos cotidianos son moradas no de un Dios sino de una mirada que reclama ser descubierta*, el objeto es un presagio de otra posibilidad de vivir su aspecto. Al objeto, a la materia insignificante, la habita un alma que es una mirada oculta, una vida metafísica que ha de ser revelada en una obra como sensación desconocida. Transcribo otra “experiencia objetual metafísica”; en ella el pintor quiere ejemplificar “su manera especial” de vivir el “estremecimiento-sagrado” ante la materia, su ser presagio y presentimiento:

En una clara tarde de invierno, me encontraba en el patio del palacio de Versalles. Todo estaba tranquilo y silencioso. *Todo me miraba con una mirada extraña e interrogante. Vi entonces que todas las esquinas del palacio, todas las columnas, todas las ventanas tenían un alma, que era un enigma.* Miraba a mi alrededor los héroes de piedra, inmóviles bajo el cielo, bajo los rayos fríos del sol de invierno, que lucía sin amor, como un canto profundo. Un pájaro cantaba en una jaula colgada en la ventana. Sentí entonces todo el misterio que empuja a los hombres a crear ciertas cosas [...] Había encontrado el palacio tal como me lo imaginaba. Tenía el presentimiento de que

⁴⁹ Dice De Chirico: “Y pienso entonces si la idea de imaginar un dios con semblante humano, conforme los griegos lo concibieron en arte, no será un eterno pretexto para descubrir fuentes de nuevas sensaciones”, Méndez, *op.cit.*, p.218. Añado una nota paralela, en donde me remito a la trascendencia que tiene la idea de animismo religioso de las figurillas divinas arcaicas, en el origen del teatro de títeres y marionetas; más que adorar “la materia en bruto”, se adoraban y se buscaba la animación de pequeñas figuras antropomórficas. La investigadora Victoria Nelson en su estudio *The Secret Life of Puppets*, dice que hay dos maneras de ver los títeres, ya sea desde el punto de vista racional-convencional que ve en ellos una metáfora del cuerpo alienado, construido artificialmente y que es operado desde la mente del manipulador; o como *la historia subterránea del alma excluida de su contexto religioso en la cultura de Occidente*. Para las comunidades prehistóricas, los simulacros humanos con miembros articulados (estatuas, figurillas) fueron el punto de congruencia entre el espíritu trascendente y la materia física. Para ellos no existían límites cartesianos entre la mente y la materia, había una conexión misteriosa y directa entre los humanos con una segunda realidad que descansaba detrás del reino material. El discurso que intenta explorar esta metamorfosis de la historia religiosa temprana de la cultura occidental, entre espíritu y materia, ha sido estudiado a partir de dos actividades milenarias: espiritualizar la materia por el embalsamamiento de cuerpos humanos, y materializar lo espiritual al hacer simulacros humanos como encarnaciones físicas de lo divino. Nelson alude que estas prácticas de “ponerle alma” a la materia, se movieron del dominio de la religión al dominio del arte, y pueden observarse en trabajos seculares de la imaginación: las antiguas momias vueltas demonios orgánicos (*Golem, Frankenstein*, etc.), y las figurillas divinas y estatuas vivientes de los dioses, traducidas en títeres, marionetas, robots y *cyborgs* (entidades virtuales). A lo largo de su estudio, Nelson se dedica a especificar y desarrollar estas afirmaciones. *Cfr.*: Harvard University Press, Estados Unidos, 2001. La síntesis aquí recogida de su examen puede consultarse en el capítulo dos “Early Adventures of the Earthly Gods” de la versión Kindle, posiciones de la 436 a la 456. Para De Chirico esta fuerza presentida adentro del objeto cotidiano como presagio, no lo conectaba con ninguna divinidad, sino con su aspecto metafísico inmanente, con su capacidad de volverse un enigma constante.

tenía que ser así, que no podía ser de otro modo. Un lazo invisible liga las cosas entre sí, me parecía en ese momento que ya había visto ese palacio. O que este palacio había existido ya alguna vez, en el alguna parte, y esas ventanas redondas ¿porqué son un enigma? ¿Porqué tienen que ser francesas? ¿No podrían estar en otro sitio más que ahí? ¿Tienen una expresión extraña? (Méndez, 2001: 216-217).⁵⁰

Al anotar De Chirico que los objetos en este caso arquitectónicos, tienen un alma y una mirada, les concede una oportunidad de vida. Su mirada que presiente se confronta con la mirada del “objeto presagio”, y la sensación prevalece enigmáticamente, llena de datos sensoriales que sólo sugieren, sin asentarse en un sentido unívoco. En otro texto titulado “Zeus el explorador” (1918), el pintor remite en un ejemplo a la práctica del mirar que ejercían los antiguos cretenses; práctica en la que se detiene, por que creía en la relevancia que debía darle el artista, a la capacidad de observar, ya que de ahí accedía a otra clase de representaciones pictóricas. La práctica consistía en generar una experiencia de la vista en torno a las paredes de las habitaciones, y de los utensilios domésticos, en el intento de profundizar en las propias miradas de lo inanimado. Dice el pintor: “*Hay que descubrir la mirada de todas las cosas [...] Hasta el feto de un hombre, de un pez, de un pollo, de una serpiente, en su estadio primordial, todo tiene una mirada [...]*”(Sáenz, 1990:102). La adaptación personal que ideó el pintor del respeto primitivo por lo inanimado en su pintura, cobró la forma de un “estremecimiento sagrado” hacia los objetos cotidianos. Cada objeto pintado es una entidad rescatada de su vida secundaria, se le concede un respeto semejante, al que merece el anuncio de un presagio.

El *atelier* del pintor en París, “su estudio-paquebote”, se llenó de objetos insignificantes e inútiles; se convirtió en un laboratorio para encontrarle una mirada metafísica a la materia, mirada que reclamaba ser descubierta: “Sólo yo en mi estudio de la Rue Campagne-Premier, comenzaba a descubrir los primeros fantasmas de un arte más completo, más profundo, más complicado, y para decirlo en una palabra [...] *más metafísico*” (Sáenz, 1990: 103).

6. La metafísica del objeto cotidiano: el protagonismo de lo insignificante

Giorgio de Chirico caminaba por las calles de París a principios de la segunda década del siglo XX. Las vitrinas de los negocios, de las peluquerías y de otros servicios se mostraban en aquella época como “pequeños teatros”; miradores en los que se disponían ordenaciones especiales

⁵⁰ Las cursivas son mías.

y llamativas de los objetos cotidianos.⁵¹ La novedad de la comercialización de la mirada urbana, aunque se consolida en los años veinte, aparece a finales del siglo XIX. María Soliña Barreiro les llama a los primeros escaparates, “escenografías efímeras del deseo”, refiere: “El escaparate es una puesta en escena de seducción, tanto durante el día como durante la noche, gracias a la iluminación eléctrica” (Barreiro, 2014: 72).



Fig. 8 Eugène Atget. *Detalle de tienda. Boulevard Strasbourg* (1921)

Los objetos cotidianos comenzaban a verse a través del vidrio como entidades dispuestas para despertar el deseo de los transeúntes; los accesorios y los utensilios más insignificantes yacían

⁵¹ El mejor registro y legado que se tiene de aquellos escaparates de objetos se encuentra en las fotografías del francés Eugène Atget (Libourne, 1857-1927). Años más tarde sus fotografías se convirtieron en un ícono para los surrealistas. Menciona Puelles: “La actitud extraña a la arqueología adoptada por los surrealistas tiene un antecedente en las fotografías de Eugène Atget, al que llegó a conocer Man Ray y cuyas instantáneas de escaparates, tiendas de chamarileros, mercados de ropa vieja, almacenes de vinos y de ropavejeros del viejo París de 1900 regalan a los objetos todo su poder de fascinación. Objetos fabricados en serie, para su uso doméstico, objetos sin museo, objetos sin firma. Objetos sin origen.” *op.cit.*, p.123. No hay ningún documento que pruebe que De Chirico y Atget se conocieran, pero sus fotografías eran muy reconocidas en el tiempo en el que De Chirico vivió en París. Además el pintor metafísico y Man Ray vivían en la misma calle y al ser por conducto de este último que se introdujeron las fotografías hacia los surrealistas, como lo afirma Sara Schumacher, es muy probable que De Chirico conociera sus fotografías. *Cfr: Uomini-Statua-Oggetto, Mannequin Paintings in late 1920 Paris*. Tesis del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Oregon, Master de Artes, 2001, pp.50-52. Por otro lado, los escaparates retratados por Atget, pudieron ser vistos por el propio De Chirico en sus caminatas por París.

colocados como en una puesta en escena, pretendían acaparar las miradas en medio del espacio público.⁵²

El pintor metafísico se cruzó en sus recorridos con “nuevos teatros objetuales” al alcance de los peatones, pero por todo lo visto, se sabe que De Chirico no fue un espectador normal. Su mirada experimentaba sensaciones desconocidas y clarividencias metafísicas ante la vista de las mercancías en venta. No es de sorprender entonces que haya escrito lo siguiente: “El cráneo de papel pasta en medio de la vitrina del peluquero, cortado en el estridente heroísmo de la tenebrosa prehistoria, me quemaba el corazón y el cerebro como un canto retornante. Los demonios de la ciudad me abrían la calle” (Sáenz, 1990:103).⁵³ En su sensibilidad metafísica, cualquier objeto colocado en las vitrinas, era digno de contener un misterio que debía ser investigado. A este respecto, la investigadora Emily Braun, sostiene que De Chirico contempló muchos de los objetos cotidianos que hacen sus lienzos en los espléndidos escaparates de París. Ella dice que también los contempló en las distintas publicidades de objetos en las postales modernistas. En su opinión, “sus enigmas son citas *proto-pop* de lo maravilloso en la vida cotidiana, generados por la nueva cultura de las comodidades” (Braun, 2014: 11).

Es recurrente leer en los estudios de las vanguardias históricas, el apunte de cómo impactó en los dadaístas y en los surrealistas, la belleza de los objetos cotidianos, producidos en serie por las

⁵² Algunos artistas se volvieron escaparatas hasta los años treinta (Duchamp, Dalí, Léger) seducidos entre otras cosas por la transparencia, la propagación de la luz eléctrica para iluminarlos, el espacio arquitectónico efímero y las nuevas disposiciones subjetivas hacia el objeto cotidiano, no sólo como utensilio sino también como mercancía. Explica María Soliña Barreiro: “La mercancía y el deseo plenamente unificados encerraban a los viandantes en carriles de cristal y luz, rebosantes de deseos listos para consumirse por medio de la adquisición [...] Las condiciones de producción estaban escondidas tras la fascinación transparente y luminosa de los escaparates urbanos.” “Escenografías del deseo Urbano. El escaparate como espacio fantasmal y límbico en el cine de vanguardia de los años 20” [en línea] en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol.6, num.2, pp. 66,72. En la época en la que De Chirico recorría París (1912-1915), la atracción de los artistas hacia los escaparates todavía no ejercía su auge; pero ya Pablo Picasso había realizado un *collage* decisivo, titulado *Au Bon Marche* (1913), para entender el encanto que produjo en los artistas, el objeto cotidiano de las tiendas departamentales. Este *collage* contiene un recorte de un catálogo del almacén *Au Bon Marché*, fundado en 1838 por Aristide Boucicaut. Tales impresos son repertorios testimoniales de los transcurso en el diseño objetual, y de la cada vez más abundante producción de objetos de uso personal que se introdujeron en el mercado a principios del siglo XX. A la par que Picasso recortaba en aquél tiempo, los catálogos del segundo almacén más grande Europa, De Chirico ya había comenzado la escritura de sus *Manuscritos Parisinos*, había pintado sus enigmas y estaba a punto de pintar *Canto de Amor* (1914) (Fig.9), analizado más adelante.

⁵³ La atracción que ejercieron los maniqués y las partes del cuerpo seccionadas en los escaparates de aquella época, tiene uno de sus mejores testimonios escritos en Franz Hessel, compañero de paseos de Walter Benjamin. Emitido en otra latitud (Berlín), el testimonio refleja el extraño asombro que esas disposiciones anatómicas suscitaban a los transeúntes a través de las vitrinas. Escribió: “A lo largo de la calle Seydel se ven fantasmas en los escaparates, las muñecas de las fábricas de bustos y cabezas de cera [...] portando camisas, vestidos, abrigos y sombreros. ¡Qué interesante es ver las cabezas de cera de los maniqués! Con sus bocas puntiagudas te provocan, de sus pequeños ojos sale una mirada que parece gotear como si de veneno se tratara [...]. Es excitante su grado de desnudez. Rebosan desnudez dorada y despiden reflejos plateados y no tienen nada más que zapatos marrones [...]. Pero en Büstenhof también hay piernas aisladas. También hay extraños dispositivos [...]. Todo tiene su explicación pero yo me quedo absorto y perplejo ante esa cantidad de seres, de miembros de seres, dispositivos y rostros, algunos de los cuales llevan gafas.” *Paseos por Berlín*, Trad. Miguel Salmerón, Tecnos, Madrid, 1997, pp.48-49.

maquinarias industriales.⁵⁴ En esta tesis me sitúo en otro ángulo, por todo lo explicado en las secciones anteriores; seguiré mi análisis en base al trasfondo filosófico que había en la mirada del pintor metafísico ante el objeto cotidiano, mirada creada por sus propias lecturas e influencias pictóricas.

Para De Chirico la fuerza de la revelación metafísica era mucho mayor cuando recaía en lo más ínfimo, y por ínfimo se entendía cualquier objeto de la vida cotidiana. Pensaba que los hombres “ametafísicos” tenían una preferencia condicionada hacia los aspectos “de la masa y de la altura”, lo que él llamaba “wagnerismo arquitectónico”. Por lo que escribe en su texto “Sobre el arte metafísico” (1918), él lo entiende como una escala monumental y grandiosa de la materia, en el afán de una sociedad por instaurar ciertas apoteosis nacionalistas a partir por ejemplo, del punto de vista arquitectónico en una ciudad. Las percepciones “ametafísicas” ignoran la sutileza o “lo

⁵⁴ De este aspecto señala Juan Eduardo-Cirlot en su libro *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, que la Revolución industrial trajo dos hechos: “1) la prodigiosa proliferación de los objetos artificiales y de la ciudad, como su mundo característico, independiente de la naturaleza y, b) la condición cada vez más lejana, solitaria, hermética y pura de los objetos, los cuales van derivando hacia formas que, bajo pretexto de funcionalidad (pocas veces servido y justificado), son enteramente irracionales, exponentes de conflagraciones de fuerzas, de dinamismos y fugas espaciales; al tiempo que eligen materias con preferencia frías, translúcidas; inhumanas; sin embargo, bellas.” *Anthropos*, Barcelona, 1986, p.28. Según su opinión, esta belleza del objeto industrial creó una tentación estética, que hizo que varios creadores advirtieran “de forma clarividente” el valor recóndito de los objetos humildes, naturales y artificiales. Sigue: “Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos por los arrabales de una ciudad o en la orilla del mar. Y los han recogido porque la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre se ha insinuado de modo penetrante en su mente”, *ibid.*, pp. 28,44. Cirlot nunca menciona a Giorgio de Chirico en su escrito.

Considero importante señalar que los que Bretón consideró como los “primeros objetos surrealistas”, fueron los *ready-mades* de Duchamp, los cuales eran principalmente objetos cotidianos. Su primer *ready-made* es de 1913 “Rueda de bicicleta.” Escribió Duchamp: “En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba. Unos meses más tarde, compré una reproducción barata de un paisaje de un atardecer invernal, que llamé *Farmacia* tras haberles añadido dos breves toques, uno rojo y otro amarillo en el horizonte. En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí ‘En previsión del brazo roto.’ Fue por esa época cuando se me ocurrió la palabra *ready-made* para designar esta forma de manifestación [...] la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto...de hecho una anestesia completa” en *Escritos*. Trad. María Dolores Díaz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 237.

El *ready-made*, es un objeto extraído de su contexto habitual, el cual Duchamp firmaba, en ocasiones intervenía, le ponía un título y lo exhibía en otro territorio. Aquí no interesa estudiar en profundidad el *ready-made*, aunque se volverá a referir alguna de sus características más adelante en otro apartado. Lo que importa señalar es la coincidencia de que De Chirico y Duchamp pusieran su atención durante la misma época, en los objetos cotidianos para darles el estatus de obra de arte de modos muy distintos; no hay documentación que pruebe si uno de ellos influyó al otro. Lo que sí es que venían de tradiciones diferentes. Duchamp venía de un periodo cubista (1911-1913), igualmente influenciado por las lecturas de Raymond Roussel y Mallarmé. *Cfr.* Calvin Tomkins, *Duchamp*. Trad. Mónica Martín Berdagué, Anagrama, Barcelona, 1999, p.79. Mientras De Chirico tenía detrás un bagaje filosófico que ya ha recorrido en parte esta tesis, así como de la pintura simbolista alemana y suiza, como se verá.

Hay un artículo de Adriano Altamirano en el que esboza coincidencias y diferencias entre De Chirico y Duchamp, aunque no realiza un estudio profundo sobre la idea metafísica del objeto cotidiano (no entra en la filosofía de Schopenhauer por ejemplo y apenas menciona a Nietzsche). Lo que es curioso de este artículo para esta tesis, es que denomine en un momento “teatro de objetos” a los lienzos de De Chirico; parece no darle importancia a la idea y tampoco la justifica. Es más una metáfora para aludir a las telas. Dice: “A través de sus *teatros de objetos* de Chirico visualiza tipos de ‘estados de ánimo’ que no son de ninguna manera explicaciones psicológicas” en “De Chirico and Duchamp”, *Metafísica Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, 2006, no.5-6, p.86. En esta tesis se mostrará el trasfondo filosófico que existía en el deseo De Chirico por encontrar la mirada, la vida de lo insignificante inanimado, más allá de su coincidencia o su diferencia con Duchamp.

terrible” de las líneas y los ángulos que conforman los detalles ínfimos de una arquitectura, o de un objeto, por más reducido o cotidiano que éste sea. Dice: “Nosotros que conocemos los signos del alfabeto metafísico sabemos qué goces y qué colores se encierran dentro de un pórtico, en la esquina de una calle o inclusive en una habitación, en la superficie de una mesa, entre las aristas de una caja [...] con clarividencia, construimos en pintura una *nueva psicología metafísica de las cosas*” (Sáenz, 2001: 68). De Chirico designa la “nueva psicología metafísica de las cosas”, para circunscribir y detectar la mirada sensible capaz de entablar un vínculo distinto con los objetos insignificantes, y por esta mirada configurar relaciones inusuales con las escalas; mirada apta para relativizar las jerarquías de poder impuestas a los objetos cotidianos por la preeminencia del “wagnerismo arquitectónico.” Mostrar el aspecto metafísico de lo ínfimo objetual, conlleva elevarlo a la categoría de monumento y liberarlo de su sometimiento utilitario por el “método nietzscheano”; detectar en él su aspecto espectral y enaltecerlo por su inutilidad.⁵⁵

Para monumentalizar lo ínfimo en los lienzos metafísicos hay que comenzar entonces por des-monumentalizar los objetos históricos, idolatrados en la altura de los pedestales. La *nueva psicología metafísica de las cosas* principia al permitirse subvertir las jerarquías que condicionan el lugar secundario que ocupa “lo ínfimo” en la vida material.⁵⁶ En el texto “Sobre el Arte Metafísico” (1918) el pintor enuncia los consejos que daba Schopenhauer a sus coterráneos, de no colocar las estatuas de los hombres ilustres en columnas y pedestales altos, más bien dejarlos en zócalos bajos, “como se hace en Italia -decía-, donde algunos hombres de mármol parecen encontrarse al mismo nivel que los transeúntes y caminar con ellos” (Sáenz, 2001: 67-68). De Chirico se muestra impactado por el descenso a la vida cívica de las convenciones estatuarias,

⁵⁵ Marc Augé escribe de la idea de monumento: “El monumento es un objeto hecho por otros para nosotros, otros que, viviendo en el futuro anterior, se conferían una dimensión histórica, a saber, inscribían su historia individual en la historia de los otros. Por eso, en el objeto que nos han legado, como suele decirse, leemos una conciencia, así como sin duda quienes concibieron el monumento, sino ya sus constructores, intentaban inscribir una conciencia en él. El monumento (como indica la palabra) es un testimonio [...] son símbolos de autoridad” *op.cit.*, p. 33.

⁵⁶ Señalo un ejemplo de cómo un objeto aparentemente insignificante, se consagra en la mente del pintor metafísico, se trata de el primer recuerdo de su infancia que se podría nombrar como “experiencia objetual metafísica de la niñez”: “Yo tenía en las manos dos pequeñísimos disquitos de metal dorado, perforados en el centro, que se habían caído de una especie de pañuelo oriental que mi madre llevaba en la cabeza y que estaba adornado en sus bordes con aquellos disquitos brillantes. Mirando los dos minúsculos discos creo que debí pensar en tímpanos, en platillos, en algo que tuviese que producir sonido, en algo con lo que se juega tocando o se toca jugando; pero la alegría que sentía al tenerlos entre mis deditos inexpertos, como los dedos de los pintores primitivos, y como los de los pintores modernos, estaba ciertamente ligado a aquel profundo sentimiento de perfección que me ha guiado siempre en mi trabajo de artista. Aquellos disquitos perfectamente iguales, perfectamente coincidentes y brillantes, con aquel taladro perfecto en el centro, me parecían entonces algo milagroso, como más tarde me pareció milagroso el *Hermes de Praxíteles* [...] De aquél lejanísimo recuerdo de mi infancia, de aquella habitación oscura y triste que vuelvo a ver como en la mente se vuelve a ver un sueño, emerge un símbolo de perfección: los disquitos dorados de metal dorado, perforados en el centro del pañuelo oriental de mi mamá”, *Memorias de mi vida*, *op.cit.*, p.p. 23-24. Este tipo de analogía entablada por De Chirico -analogía que monumentaliza los objetos cotidianos más insignificantes-, es la que subyace en *la psicología metafísica de las cosas*.

utilizadas para encumbrar. El pintor vuelve una y otra vez en algunos de sus discursos, a esta intencionalidad de volver cotidianos y asequibles los elementos arquitectónicos abocados a la consagración, dice: “Los templos dedicados a Palas virgen o a Júpiter olímpico, están al nivel de los mortales. Bajo sus columnas nunca se tiene la impresión de algo monstruoso, de lo inefable y de lo infinito [...] el templo griego está al alcance de la mano; parece que uno pueda cogerlo y llevárselo como un juguete de encima de la mesa” (De Chirico, 1990: 60). El acto de trastocar en juguetes los monumentos sacros, trasladarlos a la mesa del *Atelier* del metafísico, y desarmarlos para encontrarles su lado espectral, es equivalente desplazar la idea de respeto y asombro contenida en ellos, a el poder de lo ínfimo. A la nueva psicología metafísica de las cosas le es inherente la alegría de jugar a subvertir las escalas del valor material. El *atelier* del pintor metafísico se constituye como un laboratorio de alteraciones:

El *atelier* del metafísico tiene algo de observatorio astronómico, de oficina de intendencia de finanzas, de cabina de controlador portuario. Toda inutilidad es suprimida; en su lugar reinan ciertos objetos que la bobería universal arrincona entre las inutilidades (De Chirico, 1990: 31).

El *atelier* es un consultorio de enigmas, lo ignoto se asienta en él y pide ser pintado, hacerse perdurable en el cuerpo de la materia más inadvertida. De Chirico comprendió que en las *obras-enigma*, debía predominar la incertidumbre de lo insignificante, así no se ilustraría el enigma de los temas comúnmente calificados de trascendentes; los que se consideran en el sentido común, los grandes interrogantes enigmáticos de la Humanidad:

Representar todo lo que existe en el mundo como un enigma, no sólo los grandes interrogantes que siempre nos hemos planteado, el porqué de la creación del mundo, el por qué hemos nacido, vivimos y morimos, después de todo puede que no exista ninguna razón para ello. Hay que penetrar en cambio en el enigma de las cosas consideradas generalmente insignificantes. [...] Vivir en el mundo como en un inmenso museo de extrañezas, lleno de juguetes curiosos, variopintos, que cambian de aspecto, que , a veces, como niños, rompemos para ver cómo están hechos por dentro, y descubrir decepcionados, que están vacíos [...] no hay nada que explicar, el enigma permanece siempre (Méndez, 200: 213-214).

En el *Atelier* del metafísico la trascendencia de las grandes preguntas tópicas sin respuesta de la Humanidad, se trasponen a pedazos nimios de la materia, que circulan durante la cotidianidad de los individuos. Los objetos más inusitados puestos a la venta en los escaparates de París, se presentaban cual campo de pruebas idóneo a los ojos De Chirico para ejercitar su mirada metafísica. Escribió Apollinaire:

El Sr. G. de Chirico ha comprado recientemente un guante de caucho rosa, uno de los artículos más llamativos de las mercancías puestas a la venta. Una vez reproducido por el artista, está destinado a hacer sus pinturas futuras todavía más provocativas que sus pasados trabajos. Si uno le

pregunta a él sobre el pavor que este guante es capaz de incitar, el inmediatamente mencionará que son todavía más terroríficos los cepillos de dientes inventados por el arte de los dentistas, el más reciente y quizás el más útil de todas las artes (Braun, 2014: 28).

¿Cómo se lleva a cabo pictóricamente la metafísica de semejantes mercancías, cómo se descubre su lado terrorífico? Las interrogantes hacia lo insignificante, se resuelven en las composiciones de la pintura metafísica de dos formas, la segunda es consecuencia de la primera, y juntas consolidan un *proceso de la metafísica del objeto cotidiano*: la descontextualización del objeto y el objeto como generador de relaciones metafóricas. Ambos estadios tienen que ver con la divergencia de rutas que toma la resolución plástica de las lecturas que el pintor hizo tanto de Schopenhauer y de Nietzsche. En esta tesis los denomino pasos de este proceso; en el que la revelación, su tránsito a ser *cosa*, el tiempo espectral, el enigma y el presagio forman parte activa. La sumatoria de nociones aproxima la tesis al esbozo del concepto buscado. Se constituyen principios interrelacionados en la definición de la metafísica de objeto cotidiano, a la vez que los dos pasos del proceso que faltan por desarrollar en este capítulo, antes de pasar a formularla.

7. Primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y descontextualización

El escritor Giovanni Pappini, describe la pintura de Giorgio de Chirico de la siguiente manera:

Las casas, las habitaciones, las salas, los pasillos, las puertas abiertas o cerradas, las ventanas se le aparecían bajo una luz nueva. Continuamente está descubriendo aspectos nuevos y nuevas soledades, un sentido de recogimiento incluso en los objetos que el hábito cotidiano nos hace ver familiares hasta el punto de ocultar; como en una caja de sorpresas, el famoso *daimon* que Heráclito de Efeso veía en todas las cosas. De esta forma, las galletas, botones, cajas de cerillas, mapas, fragmentos de metales y madera pintados y enmarcados de una manera determinada y vistos desde un lado determinado se elevan hasta lo sublime de una nueva religión” (Calvesi, 1990: 269).

La “nueva religión” que suscribe Pappini, y que pasa por concederle una mirada que descubre el potencial comunicativo de lo insignificante, se asocia con la metafísica inmanente del objeto, su aspecto espectral. Liberar el objeto del sujeto es permitirle ser protagonista en sí mismo, no inculcarle importancia sólo por las proyecciones subjetivas del sujeto sobre él: independizarlo de su antropomorfismo. Su posibilidad de devenir presagio es descubrirlo como un “objeto puro de conocimiento”, esto es que tiene una vida independiente de la voluntad y las pasiones del sujeto; se revela una entidad nueva al aislarlo, sustraerlo de las relaciones causales a las que lo disponen los

afectos y la razón. La metafísica inmanente de los objetos cotidianos, les rinde un homenaje por su materia ínfima, por lo que son, *intenta* promover que no transmitan algo del sujeto, los despoja de sus vínculos habituales con él. En este sentido, comienzan su tránsito al rango de *cosa*, de acuerdo a lo explicado en el apartado “3. La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético.”

Me sitúo nuevamente en las reflexiones del texto CUÁL SERÁ LA PINTURA DEL FUTURO (1913): “[...] suprimir completamente al hombre como guía o como medio de expresión” (Méndez, 2001: 232). Años más tarde en los textos de la época de *Valori Plastici* en “Sobre el arte metafísico” (1918), De Chirico insiste en la ausencia humana, esta vez con una imagen del mundo prehistórico: “Recuerdo la extraña y profunda impresión que me hizo de niño una figura de un viejo libro titulado *La tierra antes del diluvio*. La figura representaba un paisaje de la época terciaria. El hombre aún no estaba. A menudo he meditado sobre este extraño fenómeno de la *ausencia humana* en el sentido metafísico” (Sáenz, 1990: 66). Motivado por la intencionalidad de quitar al hombre de por medio frente a los objetos cotidianos, De Chirico pintó *Canto de Amor* en 1914 (Fig.9). Dice Emily Braun: “Pintado en París en 1914, *Canto de Amor*, desafía nuestras experiencias habituales de la vida y el arte” (Braun, 2014: 4). En este lienzo se evidencia la cercanía existente, entre las aspiraciones metafísicas con los objetos cotidianos por parte del pintor, y las lecturas de Schopenhauer. *Canto de Amor* pertenece a una serie de imágenes pintadas de primavera a verano de 1914, consistentes en fragmentos de estatuaria clásica, plasmadas junto a elementos insignificantes (gafas, plátanos, alcachofas). En ninguno de los lienzos de esa serie se distingue la identidad de los fragmentos marmóreos tan enfáticamente como en *Canto de Amor*: es la cabeza de *Apolo Belvedere*⁵⁷ yuxtapuesta a un guante de caucho rojo⁵⁸ y una pelota verde.

Los objetos están dispuestos en lo que parece ser una pared que divide el primer plano del segundo plano del lienzo; se sugiere un tren visto sólo parcialmente. Según Braun, el primer plano en el que se encuentran los objetos, los dota de un gigantismo que adicionalmente los remueve de la realidad, a pesar de su escrupuloso retrato. Dice: “¿Dónde y cuándo una disposición como esta

⁵⁷ Se trata de una reconocida escultura de mármol de autor desconocido, redescubierta en el Renacimiento. Se ubica en el *Cortile Ottagono* en el Museo Pío-Clementino del Vaticano, Roma. Cfr. George Daltrop, “Museo Pío-Clementino” en *The Vatican Collections. The Papacy and Art*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1982, pp. 116-119.

⁵⁸ Posteriormente a *Canto de Amor*, el motivo del guante, será revisitado por los surrealistas en múltiples versiones. De hecho el *Dictionnaire de l'objet surréaliste* le dedica una entrada, y pese a que se menciona este lienzo De Chirico, no se considera prioritario. Más bien se le concede protagonismo el tratamiento que del accesorio hizo André Bretón en su novela *Nadja* (1928). Cfr. *op.cit.*, p.131.

había sido vista en primer plano?” (Braun, 2014: 4). El ensamblaje de estos objetos heterogéneos proporciona datos relevantes en el entendimiento de la metafísica del objeto cotidiano, trascendiendo el *dépaysemet* (desorientación) que la unión provoca.

En primer lugar, ubicar dos objetos tan insignificantes, en el mismo nivel de importancia que un objeto validado históricamente, los moviliza a otra jerarquía. En los lienzos pintados antes de la Primera Guerra Mundial, no se había retratado un guante de cirujano como protagonista (aislado de un sujeto), y mucho menos, colocado a lado de una obra tomada por reliquia de la Antigüedad Clásica. El entramado sugiere que la pelota y el guante se transmutan en este nuevo espacio y son contemplados como obras de arte, descontextualizados de su tiempo y espacio ordinarios.



Fig.9. Giorgio de Chirico, *Canto de Amor* (1914)

Hay otro dato que ha sido escasamente advertido por los estudiosos de la obra De Chirico, al no revisarse sus vínculos con Schopenhauer. Siguiendo con el tercer Libro del filósofo, éste afirma que

el conocimiento del individuo está siempre al servicio de la voluntad, casi nacido para este servicio. Dice: “podría decirse que ha brotado de la voluntad como la cabeza el tronco” (Schopenhauer, 2005: 205). De acuerdo al filósofo, la cabeza del hombre sólo se sustenta en el tronco, lo cual no implica que tenga que estar sometida al cuerpo. Para él, el ejemplo de superioridad humana está justamente representada en grado insuperable en la cabeza de *Apolo de Belvedere*: “[...] la cabeza del Dios de las musas, de mirada amplia y dominante, está tan libremente colocada sobre los hombros que parece totalmente despegada del cuerpo y ya no rendida a los cuidados del cuerpo” (Schopenhauer, 2005: 206). *Apolo de Belvedere* se manifiesta en *Canto de Amor* junto a dos objetos insignificantes, índice directo de la intencionalidad De Chirico, de sugerirlos como separados de sus sujeciones a la voluntad humana. Los objetos son autónomos, y en esa independencia se adentran en una soledad incómoda *al principio de razón*. En ellos el aspecto espectral se cumple al existir sustraídos en ese primer plano, pues el apartamiento los remite a cualquier tiempo y a cualquier espacio, adentrándolos en la premisa de eternidad del tiempo poético. Los objetos cotidianos fracturados de sus vínculos con la memoria, se revelan objetos libres. Están tan separados del mundo conocido en su metafísica inmanente, que el individuo que los contempla se puede sentir ajeno, y en un tiempo excepcional olvidarse de sí mismo; y quizás abrirse acceso a un lapso de revelación metafísica ante un objeto cotidiano. Para esta tesis, *Canto de amor* representa un manifiesto operado por la exposición indirecta de la poesía; manifiesto que versa acerca de la necesidad de liberar al objeto del antropomorfismo y de su condena a ser un siervo del sujeto; así entonces, en el que se sugiere su devenir cosa, materia pura de la contemplación tornada un consuelo; pues como aludía Schopenhauer, si el placer estético logra su cometido de contemplación objetiva, se convierte en un consuelo al dolor de la voluntad⁵⁹. Y para De Chirico un verdadero *Canto de amor*.⁶⁰

⁵⁹ Apunta Schopenhauer: “Esto sólo puede lograrse gracias a la fuerza interior de un espíritu artístico, pero esa disposición de ánimo puramente objetiva la facilitan y promueven exteriormente los objetos que se nos ofrecen, por la exuberancia de la naturaleza bella, que seduce y atrae su contemplación. Siempre que de improviso aparece ante nuestros ojos, casi siempre nos cautiva, y aunque sea sólo por instantes, nos sustrae a la subjetividad, a la esclavitud de la voluntad, y nos traslada al estado del conocimiento puro. Por eso, quien está atormentado por pasiones o por la miseria y la preocupación, se alivia, se serena y se anima repentinamente con una única mirada libre a la naturaleza; la borrasca de las pasiones, la opresión del deseo y del miedo, y todo el tormento de la volición se calman enseguida de un modo admirable. Pues en el instante en que, liberados de la volición, nos abandonamos al conocimiento puro, sin voliciones, es como si entráramos en otro mundo donde todo lo que mueve a nuestra voluntad y nos sacude violentamente, no existe.” *Op. cit*, p.225.

⁶⁰ Son curiosas las interpretaciones de significados encubiertos que se le han llegado a dar a este lienzo. Como por ejemplo la que hace Emily Braun, que no habla de la cabeza de *Apolo* en relación a Schopenhauer en su libro dedicado al análisis de este cuadro. Ella dice que este cuadro podría ser un doble retrato De Chirico y Apollinaire, e incluso llega a preguntarse: “¿Es este canto de amor quizás una canción de amor codificada para Apollinaire?” *De Chirico. The Song of Love*, The Museum of Modern Art, China, 2014, p.p. 35-38, y después habla de la cabeza de Apolo como la representación de la belleza y sensualidad masculinas. En todo caso, se lee que la investigadora no conoce la referencia que de Apolo hace Schopenhauer, tan importantes en las concepciones plásticas del pintor metafísico.

Más allá de las suposiciones de sus estudiosos, sobre el hecho de que De Chirico haya podido observar el motivo del guante en los escaparates de París (Braun, 2014: 11), o que haya podido inspirarse en el lienzo de Tiziano *Ritratto d'uomo con guanto* (1520-23) (Calvesi, 1990: 36-40), se sabe por los textos del pintor, que la génesis de la independencia del objeto-guante en su pintura, tiene su antecedente en los grabados y aguafuertes de Max Klinger (Leipzig, 1857-1920). Klinger, simbolista alemán, admirado por el pintor metafísico, realizó un tratamiento del guante en un sentido opuesto a esta primera manera de trabajar la metafísica de objeto cotidiano en De Chirico. El pintor metafísico describe puntualmente, la serie de aguafuertes *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido* (1878-1881) de Klinger:

Una tarde en una sala de patinaje sobre ruedas, Klinger, que se halla entre los patinadores, encuentra tirado un guante de mujer; lo recoge y se lo guarda. Es el primer grabado. Sobre el encuentro de este guante el artista tejió un relato fabuloso de maravillosa fantasía lírica. En el segundo aguafuerte, *El sueño*, él está sentado en su cama con la cara escondida entre las manos. El guante yace colocado sobre la mesita de noche, junto a la vela encendida, y en el fondo de la pared se ha abierto como el escenario de un teatro y aparece un lejano nostálgico paisaje de primavera. En los demás grabados siguen otras visiones.

El paisaje primaveral se ha convertido en un mar henchido por la tempestad; las enormes oleadas llegan hasta la cama y arrastran el guante, y he aquí que el soñador sueña que se encuentra en alta mar, solo en un balandro golpeado por las olas; con un garfio trata ansiosamente de pescar el guante que flota sobre el agua espumosa. Luego se ve otra vez el guante agigantado, que se ha convertido en un extraño símbolo del misterioso y obsesionante amor, bogando triunfal dentro de una concha tirada por ligeros hipocampos, de los cuales el mencionado guante sostiene las riendas, apretándolas con sus esbeltos y vacíos dedos de piel.

En el siguiente grabado el guante reposa sobre una piedra lisa que se alza en forma de arca a la orilla del mar. Grandes lámparas antiguas arden a los lados y las olas llegan cubiertas de rosas que esparcen al pie de la roca. Pero he aquí que el sueño se vuelve inquieto y se convierte en pesadilla: el mar invade de nueva cuenta la recámara del durmiente; las oleadas llegan hasta él; él se voltea, lleno de inquietud y de angustia hacia el muro y sobre las olas, oscureciendo la luna que descende en el horizonte, aparece el guante gigantesco y hendido como una vela sobre la cual sopla la tempestad; extraños seres marinos surgen de las aguas y gesticulan hostilmente hacia el soñador que quiere profanar el amado guante, que ha vuelto a adquirir sus dimensiones normales y descansa sobre la mesa de una elegante tienda; detrás de la mesa, una hilera de rígidos y gigantescos guantes, colgados de un tirante, forma una especie de valla y de guardia de honor. Pero he aquí que entre esa barrera pasa un pájaro monstruoso que aferra con el pico el guante y sale volando por la ventana; el soñador salta de la cama y se precipita tras él, pero ya el pájaro va muy lejos.

En el último aguafuerte se ve el epílogo de la fábula. El soñador ha despertado: el guante permanece siempre sobre la mesita, cerca de la cama, y el niño Amor se aproxima sonriendo, como queriendo decir que todo ha sido un horrible sueño (Sáenz, 1990: 81-82).

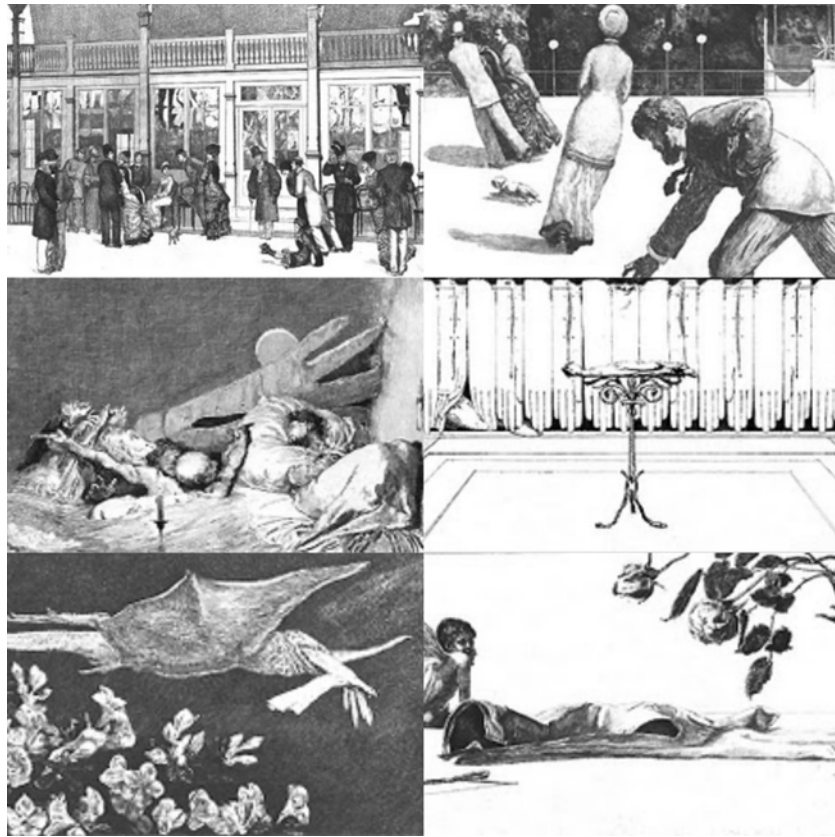


Fig. 10 Max Klinger, *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido* (1878-1881)

Lo que tiene en común este trabajo de Klinger con el guante De Chirico, es la acción de volver protagonista a un objeto insignificante en una obra plástica. Tiene en común recolectar un guante y aislarlo; en su soledad, proyectarle una vida que nunca hubiera tenido, de no ocurrir este acto por parte del artista. Asimismo, los dos poseen una mirada que realiza el ejercicio de rescatar del olvido las presencias ínfimas, e indagarle mecanismos de extrañamiento a un objeto familiar. Sin embargo, difiere en múltiples variantes: el guante de Klinger es un símbolo del amor inserto en una línea argumental, es un objeto antropomórfico porque está al servicio de las pasiones humanas, y porque además en un momento, crea una figura prosopopéyica al realizar maniobras también humanas (el guante conduce el carruaje de los hipocampos). Un punto central es que su animación acontece por un impulso onírico, y por esa irracionalidad, justifica la fantasía de su posibilidad de vida. Pertenece a la subjetividad de una persona, existe en el flujo de su sueño.⁶¹ Por todas estas líneas, es opuesto

⁶¹ Michelle Facos, en su estudio sobre el simbolismo en el arte, explica el concepto de fluidez entre la vigilia y el sueño. A finales del s. XIX Sigmund Freud declaró que los sueños funcionaban universalmente como mediadores entre el consciente y el inconsciente, porque traducen deseos escondidos y ansiedades en formas simbólicas. Facos alude a la serie del guante de Klinger, desde esta percepción. Dice: "Klinger muestra como en el secreto espacio de los sueños los estados psicológicos son transformados en formas simbólicas que son incoherentes para la normativa *standart* de la conciencia" *Symbolist art in context*, University of California Press, Berkeley, 2009, p.21. La traducción del inglés es mía.

al tipo de vida que De Chirico exploraba en el objeto cotidiano según su lectura de Schopenhauer, en este primer paso de la metafísica de la metafísica del objeto cotidiano.

Paradójicamente, el guante metafísico De Chirico tiene su posible animación, tratándose de desligar de la memoria del individuo. Es un objeto que se presenta “visto por primera vez” debido al intento de constituirse sin una memoria particular; y no por adquirir cualidades mágicas al ser soñado. Intento que no se consigue de forma absoluta, pues se sigue hablando de él como de “un guante de cirujano.” *Se genera una tensión, en el esfuerzo de liberar al objeto del sujeto, y observar que finalmente continúa supeditado a él. Su ser descontextualizado de un ámbito doméstico, no le permite independizarse de las reminiscencias del sujeto. En esta zona tensa, comienza gradualmente el tránsito hacia el segundo paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano.*



Fig. 11 Mary Faulconer, *Glove Shop Sign* (1934)



Fig. 12 Tiziano *Ritratto d'uomo con un guanto* (1520-23)

En el libro tercero de *El mundo como Voluntad y Representación*, Schopenhauer indica cómo el conocimiento intuitivo puede dirigirse a lo insignificante. Afirma:

[...] lo muestran aquellos admirables pintores holandeses que orientaron tal intuición puramente objetiva a los objetos más insignificantes y erigieron un monumento duradero de su objetividad y de su serenidad de espíritu en sus *naturalezas muertas*, que el espectador estético no contempla sin emoción, pues le revelan el estado de ánimo sereno, sosegado y libre de voluntad del artista, necesario para contemplar de forma objetiva cosas tan insignificantes, considerarlas tan atentamente, y reproducir tan serenamente esta contemplación (Schopenhauer, 2005, p.225).

El párrafo citado del filósofo, se posiciona ante un género pictórico, considerado en su simiente un “género menor” en la jerarquía de los valores plásticos; calificado así en las primeras escuelas de arte protegidas por las cortes, establecidas en el siglo XVII a lo largo de Europa. Fue un género marginal porque en él se pintaban objetos en vez de a los hombres y sus hazañas históricas (representaciones de escenas bíblicas o mitológicas, actos estatales ejecutados por príncipes y

portentados; lo que De Chirico llamó “wagnerismo arquitectónico”) (Schneider, 1992: 7-8).⁶² Si De Chirico leyó el fragmento de Schopenhauer, alusivo la cabeza de *Apolo Valverde*, deduzco que también leyó esta referencia, aparte de que en varias partes de sus escritos, se detiene en las naturalezas muertas. Dado su ánimo por trastocar la jerarquía de poder entre el sujeto y el objeto cotidiano, De Chirico no comprendió dichas disposiciones objetuales cual “entidades muertas”. Al ser el objeto insignificante un presagio en sí mismo (en el cual se presiente la necesidad de plasmar su vitalidad inmanente), el pintor prefirió llamar a estas composiciones *vidas silentes* (conforme se les denomina en alemán y en inglés “Still life”). A partir de “su posibilidad de vida”, principia el juego de su enigma, su potencial de proponer una aventura del sentido abierto; más allá de que en la voluntad del pintor esté el significar algo o no.

Escribió De Chirico:

Una *naturaleza muerta* contiene toda una geografía, todo un mundo reducido, como en los diccionarios ilustrados [...] las naturalezas muertas representan las cosas que no están vivas en el sentido del movimiento y del ruido, pero que están ligadas a las vidas de los hombres, de los animales y de las plantas; estas cosas están sobre la tierra, sobre esta tierra que respira intensamente la vida llena de ruido y de movimiento [...] es el aire (*que las rodea*) el que nos hace adivinar y ver con nuestro cerebro al lado para nosotros invisible de los objetos (De Chirico, 2002: 180-181).

Por lo que no se dice del objeto cotidiano se desenvuelve su aptitud de sugerencia poética; al sustraer y aislar la entidad se perfila su magnitud evocativa, cumple su condición enigmática. De Chirico escribió en un texto titulado “Los signos eternos” (1918):

Toda obra de arte profunda se compone de dos soledades: **a)** la soledad plástica que es un correlato de la beatitud contemplativa encargada de construir y combinar las formas (materias o elementos muertos-vivos o vivos-muertos; la otra vida de las *naturalezas muertas*, naturaleza muerta tomada no en el sentido de tema pictórico sino de aspecto espectral que podría ser también el de una figura que se supone viva); **b)** la soledad de los signos, *soledad metafísica* para la cual está excluida *a priori* toda posibilidad lógica de educación visual o psíquica” (Sáenz, 1990: 66-67).

⁶² Norbert Scheneider dice en su libro *Naturaleza Muerta* que el esquema de esta jerarquía, se daba por razones ajenas al arte, y tenía como referente el *Arbor Porphyriana* (“árbol de Porfirio”). Modelo arbóreo o orden taxonómico que el filósofo neo-platónico Porfirio propuso para ordenar las sustancias. En las primeras escuelas de arte que tuvieron como ejemplo la *Académie Royale* de París, fundada por Charles Lebrune, se pensaba que la realidad se constituía por un orden que va de lo inanimado (provisto o no de cuerpo), pasando por lo animado, hasta llegar al hombre, poseedor de una alma inmortal y obra maestra de la creación. El canon de los géneros pictóricos quedó establecido en un momento en que se consolidaba el orden estamentario moderno. El orden jerárquico impuesto en las escuelas de arte, tenía que ver con un intento por parte de las élites sociales de encauzar, la dinámica que amenazaba con quebrantar el sistema tradicional de privilegios. Se asignó un lugar correspondiente a cada grupo dentro del conjunto de la sociedad. Esta jerarquía fue resultado de un fenómeno típico del tránsito que condujo del modo de producción feudal, a la forma de orden social burgués-mercantil, que tuvo lugar durante el Absolutismo. *Cfr.* Trad. Sara Mercader, Taschen, Italia, 2003, pp. 7-9.

En su opinión sólo la pintura metafísica es capaz de producir la perspectiva del segundo apartado. Los objetos aparecen serenos, aparentemente inmutables, pero hay en ellos una “tragedia de la serenidad”, un movimiento alterno que no se ve, sólo se presiente y lanzado como enigma. Dice: “algo nuevo debe ocurrir en esa misma serenidad, y que otros signos, además de los ya evidentes, deben aparecer en el cuadro de la tela” (Sáenz, 1990:67). De Chirico nombra a ese “algo” *el síntoma revelador de la profundidad habitada*, lo ejemplifica con la sensación contradictoria que según él puede producir en el sujeto una imagen del mar: la inquietud que provoca su serenidad, se desarrolla principalmente *por todo lo desconocido que se oculta en aquél fondo*, aparentemente tranquilo.⁶³ Aislar el objeto, y darle una apariencia serena, conlleva retirarlo hacia su soledad metafísica (dinámica de sustracción, semejante a la operada con el el tratamiento del guante); convertirlo en un signo eterno, o mejor dicho: aislar el objeto cotidiano y cambiarlo de contexto, es equivalente en su metafísica a eternizarlo en el sentido poético antes estudiado. Propiciar su soledad al desplazarlo de contexto es transformarlo en enigma, aproximarlo a su fuerza metafórica, como se leerá en el segundo paso. De forma inevitable, se desencadena el movimiento de la sugerencia en el receptor al confrontarse con el objeto fuera de lugar.⁶⁴

En una serie objetual importante de la pintura metafísica *Muebles en el Valle* (1927) (Fig. 13), los paisajes naturales y urbanos, funcionan de aislantes del objeto cotidiano. En su persistente deseo por encontrar el enigma de lo insignificante, De Chirico volvió su mirada hacia los muebles

⁶³ En artículos posteriores, De Chirico insiste en este efecto de *la serenidad habitada*, lo localiza en algunos pintores que son de su gusto. En “Manía del Seicento” (1921), al pintor sostener que el espíritu italiano en pintura se encuentra en el periodo del *Quattrocento*, habla de las *sensaciones contradictorias* capturadas por esos pintores, sensaciones en las que su aparente serenidad está dada en razón de un movimiento extremo previo. Indica: “Las obras de este siglo se ofrecen a nosotros con la *sonora* claridad de los palacios, de las piedras y de los paisajes romanos, lavados por *un nocturno temporal*, y que aparecen al día siguiente contra o bajo la pureza de un cielo meridiano de octubre”, Sáenz, *op.cit.*, p.101. Otro ejemplo de esta dualidad, lo apunta en el mismo texto, en el que menciona al referir a los pintores Masaccio y Paolo Uccello. Dice: “la claridad inmóvil y la transparencia diamantina de una pintura feliz y tranquila, pero que conserva en sí una inquietud como la nave llegada al puerto sereno de un país soleado y risueño después de haber bogado por mares tenebrosos y atravesado zonas abatidas por vientos desfavorables”, Sáenz, *op.cit.*, p.101. Parece una serenidad plasmada en los signos del lienzo, sólo después de haber vuelto de los avatares acaecidos en los viajes hacia tierras desconocidas. Viajes parecidos a los que Zaratustra desafía a perderse a los indagadores de enigmas, quienes más que resolver el enigma, se inclinan a mantener la fuerza de su misterio.

⁶⁴ Otro origen que afirma este procedimiento de “separación” de los objetos y sobre todo de “reinserción” en otro contexto en la pintura metafísica, se localiza en el estudio de los artistas Arnold Böcklin y Max Klinger, lo cual se estudiará en su momento pertinente. *Cfr. supra.* “9. *Excursus*. Ensamblajes de la metafísica del objeto cotidiano: astronomía metafísica de las cosas”, p. 92.

Este procedimiento es también un recurso muy importante en los objetos surrealistas, Puelles lo enfatiza sobre todo para hablar del *ready-made* de Duchamp: “El *ready-made*, buscando confundirse con la obra artística, adopta esta misma táctica: se aísla para ser tomado como objeto artístico [...] escribe Michel Leiris refiriéndose a la identidad del *ready-made*: ‘Aquí, simplemente, el objeto elegido se aísla, se califica, se extrae del ambiente y se proyecta en un mundo nuevo; el pedazo de realidad no se toma para confrontarlo con las partes manuales de la obra o para transformarlo en símbolo, se toma por tomarlo, y sólo adquiere esa virtud y esa eficacia singular por el hecho de separarlo de los demás.’” *op. cit.*, pp.90-91. Asimismo Puelles reitera que el aislamiento se da en las piezas surrealistas, a modo de fragmentaciones de las partes del cuerpo. En De Chirico se observa el aislamiento de partes del cuerpo de las estatuas, por ejemplo como la de *Canto de Amor* (Fig.9).

que pueblan los recintos domésticos.⁶⁵ Lo habitual es verlos encerrados, enmarcados en salas, dormitorios, oficinas y espacios interiores, a los que racionalmente pertenecen, confinados a satisfacer la voluntad de los individuos. El pintor es consciente que cuando son muebles poseídos desde la infancia, el hábito forjado en su convivencia, los hace “familiares” al sujeto, depositarios de sus afectos.⁶⁶ Aun así, el pintor alude que, bajo la mirada metafísica del objeto cotidiano, los muebles pueden crear un extrañamiento peculiar. De Chirico escribió un texto paralelo a la serie *Muebles en el Valle*, fundamental a esta tesis para discernir la intermediación entre el primer y segundo paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano; se titula “Estatuas, muebles y generales” (1927). Escribió:

Se ha visto a veces bajo qué aspecto singular se nos aparecen camas, armarios de luna, sillones, sofás, mesas, cuando los vemos de repente en medio de la calle, en un decorado en el que no estamos acostumbrados a verlos [...] Los muebles se nos presentan entonces bajo una nueva luz; están revestidos de una extraña soledad; una gran intimidad nace entre ellos, y se podría decir que una dicha extraña flota en ese espacio estrecho que ocupan en la acera en medio de la vida ardiente de la ciudad, del ir y venir apresurado de los hombres (Sáenz, 1990: 105).

El pintor dice que su presencia solitaria y desenmarcada, en medio del frenetismo de la voluntad de los individuos, es semejante a un isla metafísica; soledad en la que los enseres se encumbran a una temporalidad eterna.

⁶⁵ Un artículo de mi autoría acerca del funcionamiento de distintas *Poéticas del Mueble*, que lleva el mismo título, puede consultarse en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (febrero 2013) <http://www.titeresante.es/2013/02/22/poeticas-del-mueble/>

⁶⁶A propósito de afecto hacia las moradas de la infancia y el lugar de los enseres en ellas, dice Baudrillard: “Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada. El antagonismo entre interior y exterior, su oposición formal bajo el signo social de la propiedad y bajo el signo psicológico de la inmanencia de la familia, hace de este espacio tradicional una trascendencia cerrada. Antropomórficos, estos dioses lares que son los objetos se vuelven, al encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo, suavemente inmortales hasta que una generación moderna los relega o los dispersa, o a veces los reinstaura en una actualidad nostálgica de objetos viejos. Como sucede con los dioses a menudo, los muebles tienen también a veces la oportunidad de una segunda existencia, y pasan del uso ingenuo al barroco cultural.” *El sistema de los objetos*, trad. Francisco Gonzáles Aramburo, Gallimard, Paris, 1969, p.14



Fig.13. Giorgio de Chirico, *Muebles en el Valle* (1927)

Para De Chirico, un hombre sentado en un sofá en la mitad del caos urbano, es un observador del mundo, un ser separado del flujo de la monotonía, que por contraste con su espacio, reposa y se protege de ese movimiento, en un aposento de descanso. En la óptica de pintor, los muebles así desplazados tienen cualidades análogas a un templo en el cual refugiarse; el objeto cotidiano se eleva a la categoría de templo sacro.

Otro procedimiento que descubre por oposición de contextos un nuevo aspecto a los muebles, es el colocarlos en páramos desiertos, abandonados en la inmensidad de la naturaleza:

Imaginemos un sillón, un diván, unas sillas amontonadas en un llano de Grecia, despoblado y cubierto de ruinas, o en las praderas sin tradición de la lejana Norteamérica [...] Unos muebles abandonados en medio de la naturaleza abierta, es la inocencia, la ternura, la dulzura en medio de fuerzas ciegas y destructoras; son los niños, las vírgenes puras en el circo en medio de los famélicos leones; con la coraza de su inocencia, están allí, *lejanos* y solitarios; de este modo vemos los grandes sillones, los anchos divanes a orillas del mar rugiente, o al fondo de los valles encerrados por altas montañas (Sáenz, 1990:105-106).

En esta cita se detecta la tensión entre el primero y el segundo paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano. Al despojarse los objetos de su sometimiento al sujeto y colocarse en la vastedad de la naturaleza, paradójicamente y como paso sucesivo de la metafísica inmanente, adquieren atributos humanos, se personifican: los muebles son semejantes a personas desprovistas de protección, “muebles-personas” abandonados ante fuerzas que los superan de manera irremediable; fuerzas que los hacen ver como entidades inocentes, debido a su inferioridad material y porque no hay nada alrededor de ellos. El vacío circundante en la soledad metafísica de los objetos cotidianos, estimula el desafío de su enigma; el mueble aislado, corre la suerte de dejar de ser un mueble y deviene pantalla de proyecciones de la subjetividad de quien lo contempla.

El mueble se transforma en *cosa* por otra vertiente, no solamente por la libertad que experimenta respecto a la voluntad del sujeto: aislado de sus funciones cotidianas abre su propio campo de experiencia hacia lo inesperado. De Chirico evoca dentro del mismo artículo un verso de Jean Cocteau: “en este paisaje vimos una puerta y una silla. Era lo opuesto de una ruina. Unos fragmentos de un palacio futuro” (Sáenz, 1990: 106). El vacío que rodea al objeto cotidiano, constituye el momento anterior a todas sus opciones de ser, es un vacío lleno de proyecciones. El extrañamiento provocado por su metafísica inmanente, se extiende un paso más, continúa en el segundo paso del proceso, con la entrada en *la aventura del sentido*.

8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: el objeto como generador de relaciones metafóricas

El poeta más profundo se llama Friedrich Nietzsche
Giorgio De Chirico

Recupero la siguiente reflexión De Chirico, escrita en “Consideraciones sobre la pintura moderna” (1921):

En cambio, tal sentido [*el de aventura*] existe en aquellos artistas que son destinados por naturaleza a descubrir todo el lado venturoso, no sólo de una escena o de un gran fragmento de naturaleza, sino también de un objeto cualquiera. Cada cosa que de hecho por ley de gravedad reposa sobre nuestro planeta, tiene su cerco de aventura que lo rodea como un halo y está formado de todas las ideas (metafísicamente hablando) que enlazan la cosa al pasado o al porvenir, esto es la supervivencia, los recuerdos y los presentimientos, completado de todas las posibilidades y combinaciones que la existencia de ese objeto puede suscitar y que determinan el sentido de eternidad (Alberti, 1988: 22).

La metafísica del objeto cotidiano es presentada en esta cita, como un viaje que emprende el sujeto alrededor de los objetos, de su “cerco de ventura” y su “halo”; viaje que les da la apariencia de haber retornado de un horizonte inexplorado (a la manera de las invocaciones de Zaratustra). De este modo se percibe una segunda perspectiva en los escritos De Chirico: el objeto cotidiano también deviene *cosa*, por todas las asociaciones de experiencia que en él se condensan, y que van más allá de sus límites. Se accede a otra forma de su independencia doméstica, al proponerse propulsor de numerosos sentidos. Alrededor de su presencia se erige la metafísica de su halo, y en él convergen al mismo tiempo su aspecto habitual y su aspecto metafísico, perfilándose hacia su *poetización*. Los otros signos insinuados en la soledad metafísica de los objetos cotidianos, su enigma, lo transforman en un *generador de relaciones metafóricas*. Dentro de su temporalidad poética, el objeto cotidiano se torna un espacio polisémico, animado por el viaje del sentido que lleva a cabo el receptor y por los otros elementos que lo acompañan o se suprimen en el lienzo (en el que se incluye su título).

Cuando en el apartado “3. La metafísica del objeto cotidiano como revelación y tiempo poético”, aludí acerca de la lectura particular que hizo De Chirico de Nietzsche, me refería en parte a una cualidad crucial, que contribuye a que el objeto cotidiano sea en sus concepciones, un generador de relaciones metafóricas. Para definir lo que en esta tesis se entiende por este último, es necesario volver a la lectura que el pintor hizo de Nietzsche.

Me sitúo una vez más en uno de los primeros textos De Chirico, CUÁL SERÁ LA PINTURA DEL FUTURO. Cuando en éste, el pintor atiende al placer que sentía Nietzsche al leer los libros de Stendhal, observa que *ya no son libros, son cosas con las que experimentamos una sensación*. El placer que según el pintor encontraba el filósofo en los estímulos, y que conducía a la experiencia a extenderse más allá del objeto que producía el estímulo, tiene que ver con la poesía que subyace en la metafísica del objeto cotidiano; vivir el objeto trascendiéndolo, y encontrar en él numerosas asociaciones apartadas de sus relaciones lógico causales. De Chirico apreció este tipo de percepción en la escritura de Nietzsche, misma que se conecta con la idea del genio en Schopenhauer (no hay que olvidar que De Chirico leyó a Nietzsche como el sujeto excepcional al que se refería Schopenhauer); quien al perder la memoria que es propia al *principio de razón*, se entrega a crear otro tipo de conexiones, en las que sólo hay enigma, desde el punto de vista lógico-causal.

En el “método nietzscheano” De Chirico compenetra dos visiones: la clarividencia del genio, del artista y del loco que percibe los objetos cotidianos por el conocimiento intuitivo (que tras la lectura de Schopenhauer el pintor identificó en Nietzsche, y que en esta tesis tiene que ver con el primer paso de la metafísica del objeto cotidiano), y las propias percepciones sensoriales del autor en *Ecce Homo*, transmitidas ahí, en ciertos pasajes autobiográficos. Tales percepciones manifestadas por Nietzsche, focalizadas en los objetos cotidianos, son las que les permiten ser generadores de relaciones metafóricas, configuran el segundo paso del proceso. Tomo como caso, el tratamiento que del “objeto-libro” hace el filósofo.

En *Ecce Homo*, Nietzsche despliega un cúmulo de sensaciones que rodean la entidad denominada “libro”, al explicar el nacimiento de sus propios libros: son asaltos, paisajes, atmósferas, estaciones, animales, batallas campales comprensibles sólo como enigmas, distantes al *principio de razón*. En esta tesis se piensa que cuando De Chirico calificaba como un poeta a Nietzsche, hacía referencia a dicha forma del filósofo de entregarse a la vivencia, en este caso de un objeto de objetos (el libro); éste constituye un buen ejemplo para observar como un objeto se convierte en cosa por el “método nietzscheano”. Dice sobre *Aurora* en *Ecce Homo*:

Con este libro comienza mi campaña contra la moral. No es que tenga el más mínimo olor a pólvora: se percibirán olores completamente distintos y mucho más amables en él, suponiendo que se tenga alguna finura en el ollar. [...] más bien reposa al sol, orondo feliz, igual a un animal marino que se solea entre rocas. En definitiva era yo ese animal marino: casi cada frase del libro está pensada, escurrida, en aquel caos de rocas cercano a Génova, donde yo estaba solo y aún tenía secretos con el mar. Todavía ahora, con el casual roce de este libro, se convierte casi cada una de sus frases para mí en una punta, tirando de la cual extraigo nuevamente algo incomparable de la profundidad: toda su piel tiembla de delicados estremecimientos del recuerdo (Nietzsche, 2004:113-114).

Miguel Morey en su biografía de Nietzsche escribe sobre el estilo visionario en el cual está escrito por ejemplo *Zaratustra*; señala que es un libro que ante todo comunica una experiencia: la alta inspiración con la cual fue escrito.⁶⁷ *Zaratustra* es “música” (Nietzsche, 2004:119); *La Gaya ciencia* es “un regalo del más maravilloso mes de enero escrito con en el lenguaje del viento del deshielo” (Nietzsche, 2011:250); en *El Crepúsculo de los ídolos* “sopla un gran viento que tira la

⁶⁷ Escribe Morey; “[...] que en él forma y contenido son aún más inseparables de lo habitual en otros textos de Nietzsche, No debe buscarse aquí un libro cerrado, desarrollo conceptual, ni una articulación lógico-discursiva, sino, ante todo, leerlo reparando en el modo como la musicalidad del lenguaje en su despliegue engendra y sostiene las visiones de su pensamiento-es decir, **comunica una experiencia, la de la alta inspiración en la que fue escrito.** La estructura figurativa del texto no es así en modo alguno un elemento exterior, un embellecimiento ajeno y enmascarador, sino que forma el principio articulador del texto-su modo mismo de progresar y hacerse comprensible. En este sentido, en un texto póstumo de la época, leemos: ‘Lo que es más comprensible en la lengua no es la palabra en sí misma, sino el sonido, la fuerza, la modulación, el tempo con los que una serie de palabras vienen expresadas-es decir, la música dentro de las palabras, la pasión dentro de la música, la persona dentro de esta pasión: por lo tanto, todo lo que no puede ser *escrito*’. Apoyándose en el recuerdo de los ritmos ditiámicos, lo que Nietzsche pretende aquí, y ante todo, es que el lenguaje, que el pensamiento alcance a *bailar*.” *op.cit.*, pp.82-83. Las negritas en la cita son mías.

verdades como frutos de sus árboles”(Nietzsche, 2004:141). La génesis de cada libro narrado por el filósofo incluye la atmósfera de su lugar de escritura, la estación del mes, y otras sensaciones que Nietzsche evoca y con ello, para él sus libros son cosas, halos, cercos de ventura intuitiva con los que se experimentan sensaciones. Al describir sus libros, más allá de comunicar un desarrollo de conceptos o discursos lógicos, busca hacer sentir las sensaciones que confluyen en él y a partir de él; abre un universo de correspondencias figuradas por el lenguaje que lo poetizan, y dificultan su reducción a un sistema de pensamiento lógico-causal. Se puede decir que la manera en la que el filósofo experimenta la génesis de sus libros, se vincula con su idea de los “tropos”, “designaciones impropias” (Nietzsche, 2000: 92), designaciones no lógicas del lenguaje, entre las que se encuentra la *metáfora*.⁶⁸

De Chirico comenta que después de haber leído a Nietzsche, comprendió sensaciones vagas que anteriormente no había sabido explicar, “el lenguaje que hablan a veces las cosas de este

⁶⁸ El catedrático en filosofía de lenguaje, Eduardo Bustos, quien lleva a cabo un recorrido sobre las distintas acepciones de metáfora en su estudio *La metáfora. Ensayos Transdisciplinarios*, dice que como parte de la gran revolución que sobre la figura supuso el Romanticismo frente a las teorías positivistas, “la obra de Nietzsche [...] marca un giro fundamental en la historia de las teorías de la metáfora [...] por la idea de la imposibilidad de trazar una frontera nítida entre lo literal y lo metafórico y de construir esta noción sobre aquella”, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2010, p.55. Según el pensamiento de Nietzsche en sus *Escritos sobre Retórica (1972-74)*, la retórica es un perfeccionamiento de los artificios presentes ya en el lenguaje y sus artificios más importantes son los denominados *tropos*, las designaciones impropias. De la expresión mediante metáforas dice: “De la misma manera que el vestido ha sido inventado principalmente para proteger del frío y más tarde se utilizó para adornar y ennoblecer el cuerpo, así también el tropo surgió de la necesidad, pero luego fue usado a menudo para deleitar [...] Las metáforas son de alguna manera un bien prestado que se toma de otro, porque uno no lo posee en sí mismo [...] En ciertos casos el lenguaje se ve obligado a usar metáforas porque no hay sinónimos, en otros casos parece que lo hace por lujo.” Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000, pp.106-107. Esta perspectiva sobre el tropo y por consiguiente de la metáfora, es la que el filósofo enseñaba a sus alumnos en sus cursos. Nietzsche escribió otras reflexiones personales, complementarias a ésta. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1973)* el filósofo profundiza en esta idea del tropo como parte de lenguaje hablado y escrito; para él las operaciones metafóricas se encuentran en la base misma de la creación del lenguaje, con el paso del tiempo se convierten en conceptos consensuados, y pasan a integrarse al pensamiento racional, terminan considerándose una verdad común, “se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad.” *Op.cit.*, pp.24-25. Después aparece el arte, la creación de nuevas metáforas, las *designaciones* que ahora resultan *impropias* respecto a esas que se han petrificado en el pensamiento verdadero, racional. Dice Nietzsche: “Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza. Busca un nuevo campo su actividad y otro cauce y lo encuentra en el mito, y sobre todo, en el arte. Confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños.” *Op.cit.*, p.34. Las posibilidades que abren ante los objetos cotidianos, estas designaciones que resultan impropias, y que hacen aparecer el mundo del hombre despierto como “nuevo”, son las que interesan revisar en este apartado, impulsos generadores de relaciones metafóricas en la metafísica del objeto cotidiano. Destaco una cita de Umberto Eco, que retoma Eduardo Bustos en su libro, acerca de las dos perspectivas entre las que según él, se debaten las definiciones de la metáfora a lo largo de la historia: “(a) el lenguaje es por naturaleza y originariamente metafórico y el funcionamiento de la metáfora establece lo que es la actividad lingüística, y por tanto toda regla o convención surge con el fin de reducir (y empobrecer) el potencial metafórico que define al hombre como animal simbólico; (b) el lenguaje (y cualquier otro sistema semiótico) es un mecanismo regido por reglas, una máquina predictora que dice qué frases se pueden generar y cuáles no [...] una máquina con respecto a la cual la metáfora constituye una ruptura, una disfunción, un resultado inexplicable, pero al mismo tiempo el impulso para la renovación de lenguaje.” *ibid.*, p.16. Más allá del debate que pueda existir entre ambas perspectivas, a esta tesis le interesa limitarse a señalar el carácter de ruptura, de disfunción, que representa la metáfora ante sistemas establecidos de las designaciones, concretamente objetuales. En lo que sigue, definiré la metáfora a partir de lo que escribe Nietzsche en sus *Escritos de Retórica*; lo complementaré con el estudio de retórica que lleva a cabo el lingüista y filósofo francés Michel Le Guern.

mundo; las estaciones del año y las horas del día [...] todo me parecía más lejano y extraño” (Méndez, 2001: 213). Sus primeros lienzos están llenos de esa “poesía inexplicable”. Escribe que después de estas comprensiones, en su imaginación ya no había objetos, que sus cuadros no tenían ningún sentido común. Conforme estas conexiones, De Chirico entendió asimismo una manera distinta de experimentar los objetos cotidianos por la poesía de las sensaciones descubierta en Nietzsche. El libro no es un libro, es *algo* más, y el objetivo de su pintura es revelar ese aspecto metafísico. Si se ve así, el objeto cotidiano se convierte en *cosa* cuando: **a)** se ha liberado del sujeto sometido al principio de razón; **b)** no se ha liberado de un sujeto que vive en el tiempo excepcional de las sensaciones originadas en los lapsos de revelación (el segundo paso del proceso). Un sujeto éste, capaz de sentir alrededor de un objeto cotidiano, una red de correspondencias, que lo desplazan más allá de sus aspectos funcionales, para posteriormente traducirlo en un obra (en este caso plástica).

Lo que interesa a esta tesis es el carácter de “desviación de lo propio”, inherente al pensamiento metafórico, el movimiento que altera la normativa de los objetos y los moviliza hacia territorios relacionales inesperados, y por los que aparecen como “nuevos”. Movimiento que aquí se denomina como “generador de relaciones metafóricas”, matriz de este segundo paso. Nietzsche define la metáfora como “una comparación breve” (Nietzsche, 2014: 108), una transposición de sentidos, y además distingue cuatro casos de ellas: “Dos cosas animadas, una se pone al lado de la otra [...] una cosa inanimada por otra inanimada [...] una cosa inanimada por otra animada [...] una cosa animada por otra inanimada” (Nietzsche, 2014: 108). Como complemento de la mirada del filósofo, reviso ahora en otro autor la perspectiva de “desviación” de lo metafórico, y de ahí identificaré las imágenes singulares que produce este movimiento de desvío en los objetos de los lienzos metafísicos. Utilizo el análisis *La metáfora y la metonimia* (1973) del lingüista y filósofo francés Michel Le Guern. El autor, a su vez citando el *Tratado de los Tropos* de Du Marsais (1800), define los tropos como “figuras por medio de las cuales se hace que una palabra tome un significado que no es propiamente el significado preciso de esa palabra” (Le Guern, 1976: 13), y después define la metáfora, que es una modalidad de tropo, como “una figura por medio de la cual se *transporta*, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente” (Le Guern, 1976:13). Si estas definiciones se pensarán en vínculo con una composición pictórica que representa objetos, se podría decir que los “tropos objetuales”, son figuras por medio de las cuales se hace que un objeto tome un

significado que no es propiamente el significado de ese objeto (designaciones impropias). Siguiendo esta misma idea, sería una figura por medio de la cual se *transporta*, el significado propio de un objeto a otro significado, que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente. Más adelante escribe Le Guern, en un capítulo que versa acerca de las motivaciones de la metáfora:

El lenguaje de todo hombre razonable pretende ser lógico; la metáfora, en cambio no lo es [...] Es, pues, un mecanismo que se opone en cierta medida al funcionamiento normal de lenguaje, o al menos, que constituye un desvío sensible en relación con la idea que se tiene de este funcionamiento habitual. Parece que este desvío haya sido siempre percibido, desde que hubo hombres que reflexionaron sobre el lenguaje. El nombre mismo de metáfora significa traslación y quien dice traslado dice desviación (Le Guern, 1976: 76).

La metáfora vista por las particularidades de esta tesis, como un “tropo objetual” o ver el objeto como un “generador de relaciones metafóricas”, la sitúa dentro del segundo paso de la metafísica del objeto cotidiano; precisamente como un mecanismo que se opone al funcionamiento normal de sus designaciones, constituye un desvío respecto a éstas. Los objetos metaforizados se transmutan hacia otros significados, por las operaciones y las relaciones mentales (de desplazamiento, de analogía y de semejanza), que pueda crear tanto quien las inventa, como quien las interpreta.⁶⁹ Veré cómo esta óptica del segundo paso de la definición, se suscita en los objetos de los lienzos metafísicos.

Durante el mismo periodo que De Chirico escribió que después de sus lecturas de Nietzsche no había objetos en su imaginación, comenzó a pintar en sus primeros lienzos distintos objetos cotidianos. Se agrupan aquí de la siguiente manera:

-objetos minúsculos (clavo, galletas, escuadras, hilo, pedazos de marcos)

-accesorios personales (guantes, gafas)

⁶⁹ En el *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, también se plantean las traslaciones de la metáfora escrita en los versos del poema, hacia la metáfora en las composiciones dentro del objeto surrealista. Dice: La metáfora escrita es ‘una palabra por otra’, así que cuando esto se materializa es: ‘un objeto por otro’, o ‘un elemento de un objeto compuesto por otro’; es la reconciliación en apariencia arbitraria de dos elementos dentro del objeto surrealista -lo mismo que dos palabras o realidades dentro de un poema-” *Op.cit*, p.195. La traducción del francés es mía. En el caso de las metáforas objetuales que voy a analizar de Giorgio de Chirico, las reconciliaciones arbitrarias están dentro de la representación pictórica, y se ven reforzadas por la presencia del título. No en todos los casos se trata de objetos fragmentados que se adhieren a otros objetos, si no más bien son objetos que forman parte de un contexto que les es ajeno y los re-significa, en conjunto con la presencia de los otros signos que componen el cuadro. La “reunión arbitraria” de elementos no está inspirada -como en la metáfora surrealista-, por los tipos de relaciones inconscientes que se tejen durante el sueño, sino en sus propios principios metafísicos, como se ha visto hasta ahora.

- juguetes (pelotas y juguetes sin forma identificable)
- mobiliario (sillones, sillas, armarios, taburetes, camas y caballetes, bastidores)
- objetos para el conocimiento (mapas, libros y pizarras).

En las pinturas de “los objetos de conocimiento” se localiza el enigma del objeto metafísico con mayor fuerza. Me detendré en el ejemplo de la *pizarra*, objeto que en los cuadros De Chirico, es en una metáfora en potencia. Las pizarras en los cuadros del pintor son descontextualizadas del aula de clases para trasladarse a lugares desconocidos, acompañadas de extrañas presencias sin rostro que pueden ser poetas, filósofos o vaticinadores, según lo indica el título de los cuadros. Aparecen en un vínculo estrecho con tales presencias meditativas, y se da un dato más: están colocadas sobre un caballete de pintor. Se insinúan cual “pizarras-lienzo” que metaforizan a la pintura como “lugar de conocimiento” en el que convergen la filosofía y la poesía. De Chirico llevó a cabo tres versiones de *El filósofo y el poeta*, una de 1913 (Fig. 12), y dos de 1915 (Fig.13). Las dos primeras fueron realizadas a lápiz, por lo que la idea de la “pizarra-lienzo” cobra identidad hasta que realiza la pintura, pues es por el color que se sugiere que es una pizarra y no un lienzo. En los dibujos a lápiz, “las pizarras-lienzo” contienen la imagen de un espacio que parece un cielo estrellado, mientras en la pintura, aparece como un espacio vacío delante del que están absortas las presencias en pose de pensamiento; el espacio de “la pizarra-lienzo” se torna polisémico en ese vacío, es un lugar en el que el poeta y el filósofo proyectan todas sus posibilidades desde la nada del espacio, y además tiene el sentido de lienzo. La metafísica del objeto cotidiano se anuncia como generador de relaciones metafóricas en esa ambigüedad por la que viaja el sentido y más aún, por el protagonismo y el estatus que adquiere un objeto que habitualmente suele estar relegado al servicio de las instituciones educativas, subordinado a ser una superficie para la transcripción de datos. El hecho de extraer el objeto de su contexto y re-sitarlo alrededor de otros signos, lo posiciona como un objeto que abandona su uso cotidiano y se *transporta*, se esboza espacio posible para la revelación y la clarividencia.

En otro lienzo, *El Vaticinador* (1914-15) (Fig.16) la pizarra vuelve a pintarse encima de un caballete, la extraña figura que acompaña al objeto se sugiere bajo la identidad de un profeta. Dentro del espacio del objeto, hay un dibujo con trazos de perspectivas, en el que se ve de espaldas al profeta, que ya aparecía en *El enigma del oráculo* (Fig.3). La pizarra-lienzo se metaforiza aquí como “un lugar”, el lugar donde se forjan los oráculos. El objeto al ser descontextualizado del aula de clases, como se mencionaba más arriba, fractura su propia especificidad espacial. Hay una

transposición operada en él por los signos nuevos que lo acompañan, que lo hacen ver como un lugar, en la pizarra se evoca un sitio de encuentro con lo desconocido; una cosa inanimada junto a otra inanimada (la pizarra y el caballete), y a una cosa pretendidamente animada (el vaticinador conforme la información del título), trazan la metáfora y el enigma del objeto. La pizarra-lienzo es un santuario en donde se efectúan las adivinaciones del profeta, quien a su vez podría ser el pintor clarividente. El objeto ha dejado de pertenecer a un tiempo y un espacio particulares, lo cual amplifica su potencial sugestivo; revela un aspecto metafísico que lo vuelve extraño y provoca que se perciba como nunca antes visto.

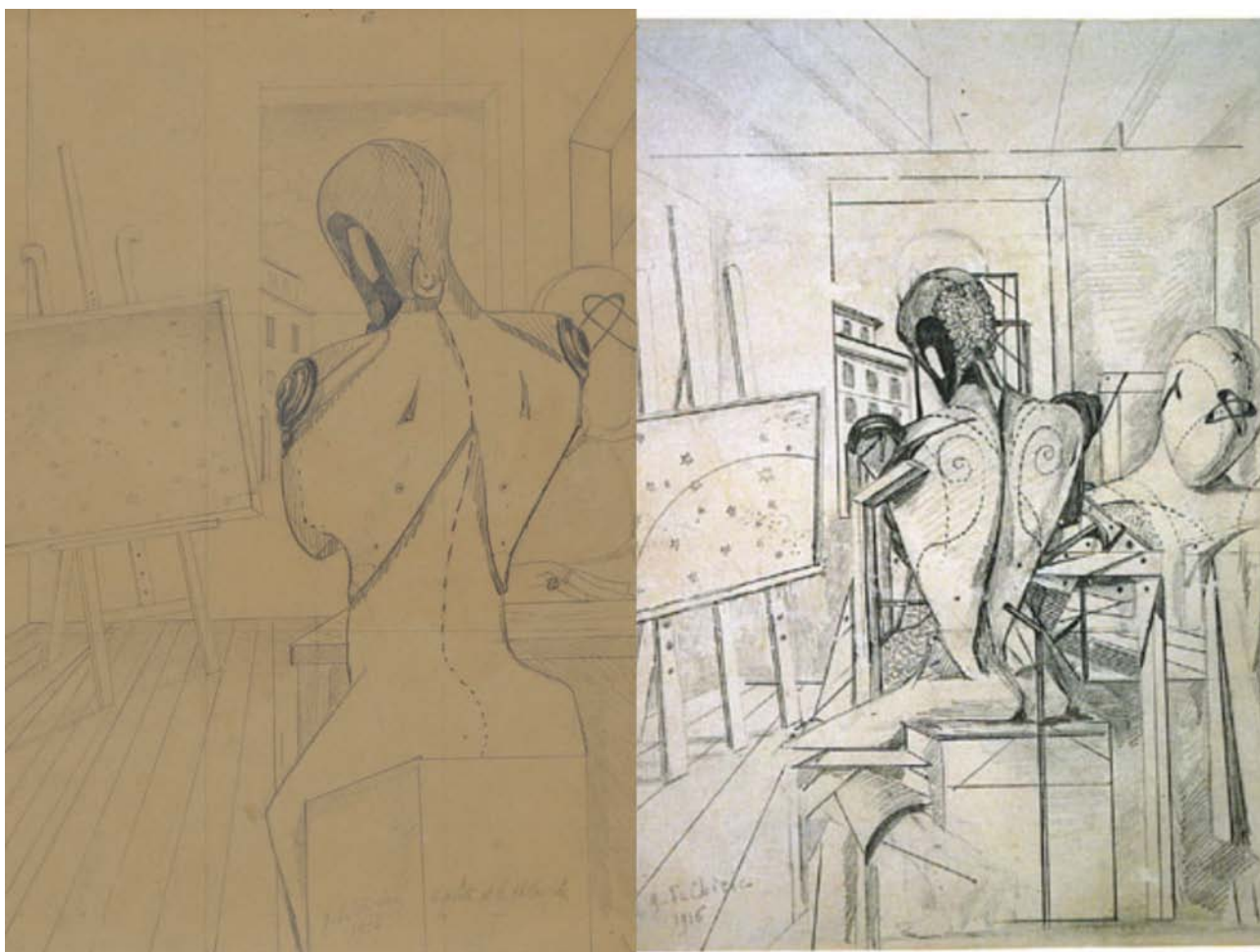


Fig. 14. Giorgio de Chirico *El filósofo y el poeta* (1913) y (1915)



Fig. 15. Giorgio de Chirico *El Filósofo y el poeta* (1915)

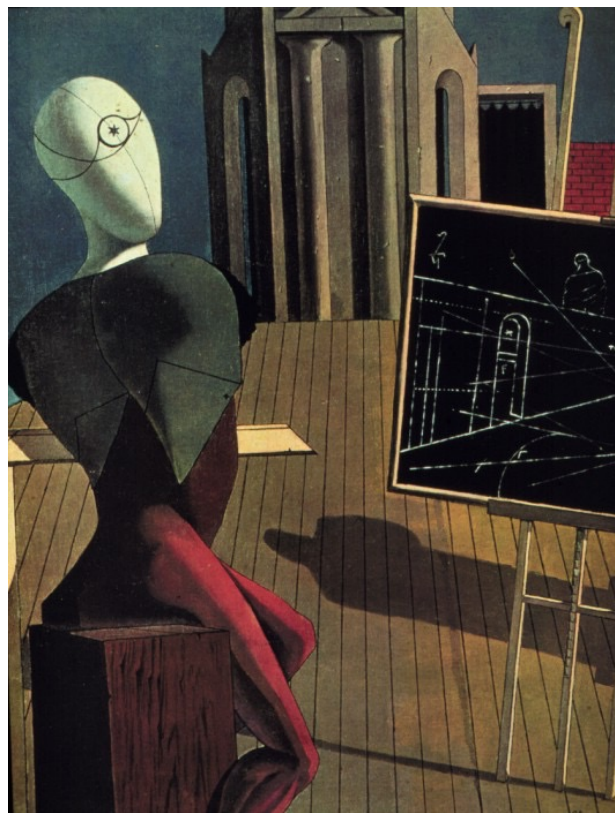


Fig. 16. Giorgio de Chirico *El vaticinador* (1914-15)

Aunque este apartado se centra en la metáfora, comentaré también otro tipo de designación impropia, figura que se presenta en uno de los lienzos menos enigmáticos del pintor; sin embargo, que requiere ser atendido por esta tesis, por ser una forma insólita del tratamiento del objeto cotidiano en la carrera De Chirico. Se llama *Los proyectos de una muchacha joven* (1915) (Fig.17), y pertenece a la época en la que el pintor fue trasladado a una oficina de Ferrara, Italia, al enlistarse al ejército durante la Primera Guerra Mundial.⁷⁰

De Chirico abandonó los escaparates y las peluquerías de París, y se adentró en los objetos cotidianos que se exhibían en las vitrinas de las tiendas de Ferrara. Inició una objetualidad diversa en sus lienzos, sin apartarse de su fin, capturar el lado espectral de lo más insignificante y convertirlo en un poema. Escribió en sus memorias:

El aspecto de Ferrara, una de las ciudades más bellas de Italia, me había impactado; pero aquello que me había impactado se relacionaba con la inspiración hacia el lado metafísico que trabajaba entonces, eran ciertos aspectos de los interiores ferrarenses, ciertos escaparates, ciertos barrios, ciertas habitaciones, ciertos barrios como el antiguo gueto, en donde se encontraban los dulces y los bizcochos de formas excesivamente metafísicas y extrañas (De Chirico, 2013: 1379).

A este periodo corresponden los “interiores metafísicos.” En *Los proyectos de una muchacha joven* se aprecia un guante de vestir, por el título se afirma que es femenino; colocado junto a carretes de hilo, un cartón para enrollar listón y una caja de fósforos que dice “Ferrara”, artículos todos que podían encontrarse en una mercería. Los objetos están ubicados en un primer plano, el guante está colgado de lo que parece una pared con un dibujo de sastrería, y detrás la parte de un edificio. Los objetos dispuestos así, con ese título, conforman una *sinécdoque*, tropo en el que “el todo es conocido desde una pequeña parte o una parte desde el todo”, como se indica en los *Escritos sobre*

⁷⁰ Dice en sus Memorias: “Motivados por el mismo impulso que indujo a Apollinaire a enrolarse en el ejército francés, mi hermano (Savinio) y yo, partimos para Florencia donde nos presentamos en aquel distrito militar en el que estábamos inscritos. Apollinaire se precipitó a enrolarse, pero no tanto por amor a Francia, como muchos ingenuamente creen, sino porque sus orígenes resultaban muy confusos y oscuros; era de origen polaco de lado materno, nacido en Italia en la ciudad de Roma, de padre italiano, parece ser. Había pasado la niñez en el Principado de Mónaco, la juventud en Alemania, y finalmente se había establecido en París. Por ello, él anhelaba pertenecer a un país, a una raza y tener un pasaporte en regla. Muchos tienen este pudor, también yo lo he tenido e ingenuamente pensaba entonces que presentándome al llamado de las armas para hacer, como se suele decir, el propio deber, habría cambiado algo de las cosas tal como estaban. Hoy esta ingenuidad no la tendría.” *Apud.* Olga Sáenz, *op.cit.*, p.24. Sáenz refiere que quizás por la propia historia familiar De Chirico, un italiano nacido fuera de Italia, nacido en Volos, Grecia, de padre florentino y madre genovesa, fuera entre otras cosas, la causa que lo animó a participar en la guerra. *Cfr: idem.*

Un aspecto relevante a esta tesis, acerca de la incorporación al servicio militar por parte del pintor, es que en los cimientos de su obra metafísica, tal cercanía con la experiencia de la PGM, no parece tener el protagonismo que en cambio sí tiene la SGM en la obra de Tadeusz Kantor, conforme se leerá en el segundo capítulo. Al menos dentro de los textos y artículos De Chirico que versan sobre su pintura, no tiene cabida, como si la tienen sus “experiencias objetuales metafísicas” y los nombres de sus influencias plásticas y filosóficas. En algunos pasajes de sus memorias se menciona la guerra, pero no en relación a la pintura metafísica. Aun así, en la serie de *Interiores Ferrarenses* se repite un elemento que son los “mapas de guerra.” *Cfr: infra.*, p. 97, nota al pie de página. 79.

Retórica de Nietzsche (Nietzsche, 2000: 109).⁷¹ En el lienzo De Chirico, el guante evoca a la muchacha ausente, al ser una parte de su vestimenta, lo mismo que los objetos evocan su posible oficio o tarea de costura. De alguna manera los objetos cotidianos que pertenecen al universo doméstico y personal del sujeto, al sustraerse de su contexto, lo evocan a él de un modo más cercano o más distante; o evocan desde sí mismos el gran conjunto referencial del que forman parte, se constituyen una especie de “sinécdoques visuales”. La sinécdoque del objeto es más representativa y más ambigua cuando se trabaja con fragmentos de objeto, pues así el fragmento, el pedazo de materia, adquiere un rango evocativo mayor, que genera un contraste de escalas entre su constitución ínfima y la magnitud de lo que evoca.⁷² En el caso de la sinécdoque objetual de *Los proyectos de una muchacha joven*, se participa también de una cualidad poética de las pertenencias del sujeto por su ausencia; los objetos se vuelven documentos que aportan informantes, sugieren la biografía de una persona. En un ejemplo como este, se asiste a la recreación del sujeto por sus objetos cotidianos, tal como se plasmaba en algunas vidas silentes a partir del siglo XVII en Europa. Lienzos que retrataban las disposiciones objetuales de sujetos con oficios concretos, evocados por ausencia. O disposiciones objetuales que no se atribuían a ninguna persona en particular, pero que sugerían una narrativa sobre la vida de una persona.

⁷¹ La investigadora Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, habla de la figura en estos términos: “Figura retórica que forma parte de los tropos. Y que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes [...] la *sinécdoque particularizante*: lo amplio es expresado mediante lo reducido, por medio de lo particular se expresa lo general, por medio de la parte el todo, por medio de lo menos lo más, por medio de la especie el género, por medio del singular el plural”, Porrúa, México, 1988, pp.464-465. Su contraparte es la *sinécdoque generalizante*, que opera en el modo inverso; al foco indagatorio de esta tesis, resulta pertinente la *sinécdoque* que evoca por medio de la parte el todo, concretamente, por medio del objeto al sujeto.

⁷² Ejemplos de ello son los vestigios de un edificio bombardeado por una guerra, pedazos de las prendas de vestir de los desaparecidos en alguna catástrofe natural o social, etc.

Se puede consultar sobre el tema, un artículo de mi autoría, asociado al proyecto “Ciudades Congeladas” de Asalto Teatro de México, consistente en la recolección y muestra de 200 objetos, pertenecientes a las víctimas de la desaparición forzada en territorio mexicano: “Objetualidades críticas contra la descomposición. Ciudades congeladas en la Quadrienal de Praga” en *Telecapita. Arte, pensamiento y nuevos relatos*. [En línea] (junio 2015) <http://telecapita.org/colaboracion/objetualidades-cr%C3%ADticas-contrala-descomposici%C3%B3n-%E2%80%9Cciudades-congeladas%E2%80%9D-en-la-quadrienal>

El tema de la *sinécdoque particularizante* aplicada a los objetos y la catástrofe, lo he denominado “objeto-post-catástrofe” en mis propias investigaciones escénicas, sobre su vínculo con el teatro de objetos, se puede consultar otro artículo de mi autoría, en “Objeto post-catástrofe y la catastrofización de la materia. Preguntas y evidencias para un teatro de objetos documental” en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (mayo 2014) <http://www.titeresante.es/2014/05/10/el-objeto-post-catastrofe-y-la-catastrofizacion-de-la-materia-preguntas-y-evidencias-para-un-teatro-de-objetos-documental-por-shaday-larios/>



Fig.17. Giorgio de Chirico *Los proyectos de una muchacha joven* (1915)



Fig.18. Anónimo *Maestro de Leiden* (1628)



Fig. 19. Samuel Van Hoogstraten *Tromp-l'oil still life* (1664)

Y aquí recuerdo unas líneas De Chirico, conectadas a su idea de las vidas silentes: “contiene toda una geografía, todo un mundo reducido, como en los diccionarios ilustrados” (De Chirico, 2002: 180-181).

Después de esta breve comentario de la “sinécdoque objetual”, me centraré nuevamente en la metáfora. En un cuadro denominado *El ídolo* de la serie *Muebles en el Valle* (1927), se contempla un sillón en primer plano. En esta obra un objeto inanimado aparece colocado junto a un título que le revela su aspecto metafísico polisémico, enigmático. Se recuerda aquí una frase del pintor: “Desde hace algún tiempo estoy obsesionado por el aspecto que tienen los muebles puestos fuera de las casas; en algunos de mis cuadros he tratado de expresar la emoción que me producen” (Sáenz, 1990:106). Su emoción se traduce en una imagen en la que el objeto una vez más cambia de jerarquía a través de la *nueva psicología metafísica de las cosas*. El sillón está solitario en un espacio natural, el cual contiene un fragmento de columna antigua, una ruina, no hay más elementos; pero el título traspone al mueble una cualidad divina. El presentimiento de que en él habita algo más que es invisible, parecido al estremecimiento sagrado que pudieron sentir los artistas primitivos hacia la materia; el sillón-deidad, el sillón-presagio, el sillón-morada de una mirada. El pintor “quiere hacer hablar” a los objetos, le gustaría ser un *médium* de ellos, revelar la poesía de su cualidad espectral y revelar su *demon* oculto. En un texto titulado “Arte metafísica e scienze occulte” (1918), observa desde otro ángulo, el imaginario condicionado de una “sesión de espiritismo”; piensa en el anhelo que se tiene por buscar contacto con otro tipo de realidad no visible, aplicada a los objetos. “Si algunos verdaderos metafísicos se decidieran a crear una sesión de ocultismo, quien sabe cuáles nuevos mundos, cuáles torrentes de lirismo desconocido podrían brotar. Nunca se ha pensado en evocar espectros de ciudades, de cosas, de monumentos, de muebles, de máquinas; examinar el aspecto misterioso de los instrumentos de ciencia o de la industria” (De Chirico, 1985: 62).

El pintor sugiere en su obra que “El ídolo” es el sillón, prueba de su creencia hacia el potencial metafísico de los objetos insignificantes. Es por el enigma que el objeto se resiste a reducir su fuerza sugestiva a un sentido unitario, más bien la soledad del objeto con ese título propone un vaivén de *correspondencias*; el movimiento alterno de la búsqueda de sentido es lo que lo anima. Una metáfora implica un movimiento mental analógico, un juego de asociaciones que algunas veces es más directo y otras veces persiste en su indeterminación.

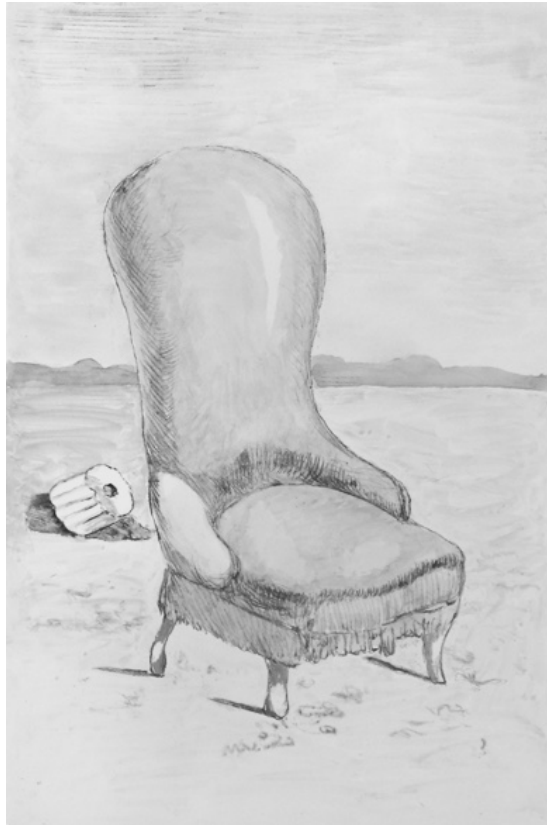


Fig.20. Giorgio de Chirico *El ídolo* (1927)

Respecto a dicho movimiento de correspondencias De Chirico se encuentra más cercano a la idea relacional del “pensamiento primitivo”, en la que aún no existían los tropos como conceptos, pero si como el impulso de las sensaciones y del presentimiento hacia la vida oculta en la materia inanimada. Cuando en su perspectiva del presagio antes estudiada, De Chirico dice que “el hombre debió temblar a cada paso”, y que debió ver señales misteriosas por todos lados, se posiciona ante la multiplicidad de correspondencias establecidas entre estímulos por la mentalidad del hombre primitivo: “la génesis sensualista de los tropos”. Aquella atmósfera en la que el carácter múltiple de lo enigmático, se encontraba en su más alto padecimiento, pues el hombre aún no concebía con claridad separaciones entre las manifestaciones de la Naturaleza, y los derroteros por los que sucedía la totalidad de su existencia⁷³.

⁷³ Dentro de la indistinción de fuerzas, el hombre prehistórico se encontraba dominado por la vastedad de un universo que lo atemorizaba, debido a la desmesura de su dimensión. W. Worringer en el primer capítulo de su libro *Arte y Abstracción*, denomina “agorafobia espiritual” aquél enfrentamiento anímico del hombre ante el cosmos; la inconexión de los fenómenos del mundo mantenían entonces al hombre, bajo el influjo del temor, en un permanente estado de alerta con su entorno. “Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa *necesidad de quietud*.” *op. cit.*, p.31 Y según el autor, en una necesidad de *eternizar los fenómenos o capturarlos de su constante fuga*, el miedo se transformó en una manera de abstracción que culminó en arte. El estado de presentimiento frente a las misteriosas señales que poblaban el mundo al que se refiere De Chirico, parece identificarse con la etapa de la *agorafobia espiritual*, en donde estaba más desarrollado el nivel del instinto del hombre prehistórico “para la cosa en si” como apunta Worringer. *op.cit.*, p. 32.

Según la filósofa española María Zambrano, el hombre prehistórico vivía dominado por el presentimiento de un “vacío lleno”, intuía que en el interior de esa inmensidad había algo que él tenía que sujetar, separar, detener. En el capítulo “El nacimiento de los Dioses” de *El hombre y lo divino*, la autora escribe acerca de la percepción espacial de los individuos, antes del advenimiento divino:

En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay un “espacio vital”, libre, en cuyo vacío puede moverse, sino todo lo contrario. Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué. Mas, podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño. No se lo pregunta tampoco; hasta llegar el momento en que pueda preguntar por lo que le rodea, aún le queda largo camino por recorrer; pues la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta. No es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es *ver*. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que persigue, lo primero que necesita es identificarlo. (Zambrano, 1992: 30-31)⁷⁴

En esta tesis se piensa que cuando De Chirico habla de las sensaciones de presagio que caracterizaban al hombre primitivo, aspira a crear en y con sus pinturas metafísicas, el tal estado de sentirse rodeado de “no saber qué”. Busca la fuerza de la cosmovisión sensualista, por la que sólo se presienten un conjunto de posibilidades de sentido alrededor de un objeto cotidiano (un sillón, un guante, una pizarra, etc.). Un estado que de manera inevitable inquieta la mente del receptor en una conjetura continua por lo que ve (a diferencia del hombre primitivo que no necesitaba preguntarse el porqué, conforme a Zambrano).

Durante la atemporalidad poética de la metafísica, no se asimilan en entidades separadas las formas y sus significados, se abren paso a un espacio en el que se conjugan el enigma y el presagio. Apunta el pintor: “Es la hora del enigma. Esta es la hora de la prehistoria también” (Méndez, 2001: 220). En el interior de esa vivencia del tiempo, la diversidad de la vastedad se concibe solamente interrelacionada, sin separaciones. Se le da el nombre de tropo a este conjunto de “designaciones impropias” que permiten el flujo de nexos entre lo animado y lo inanimado, con todas sus combinatorias.

Al analizar el acto poético, Octavio Paz lo conecta con la experiencia del tiempo en el hombre pre-histórico. En el apartado “La otra orilla” de *El arco y la Lira*, escribe que los

⁷⁴ E. Cassirer, también analiza el fenómeno del impulso por conocer y ordenar gradualmente el caos de lo real en el pensamiento primitivo: “Esta forma de ordenación [*la racional*] exige que lo que en la percepción inmediata está todavía yuxtapuesto indiferenciadamente, vaya siendo gradualmente distinguido clara y precisamente; exige que en lo que la percepción está dado en mera contigüidad se transforme en una sub y supra-ordenación, en un sistema de causas y efectos. En esta categoría de causa y efecto encuentra el pensamiento el instrumento de separación verdaderamente eficaz que, por su parte, hace posible el nuevo tipo de enlace que se esfuerza por llevar a cabo a los datos sensibles. Ahí donde la cosmovisión sensualista sólo ve una apacible coexistencia, un conglomerado de cosas, el pensamiento empírico-teorético vislumbra más bien una interpretación, un complejo de condiciones.” *op.cit.*, p.56

antropólogos pensaban, después de examinar algunas instituciones y mitologías de los aborígenes de Australia y África, que dichas “sociedades” hacían “aplicaciones equívocas” del principio de causalidad. Paz cita al antropólogo Lévy-Bruhl para clarificar lo que se entiende por “mentalidad pre-lógica”:

El primitivo no asocia de manera lógica, causal, los objetos de su experiencia. Ni los ve como una cadena de causas y efectos, ni los considera como fenómenos distintos, sino que experimenta una *participación recíproca* de tales objetos, de manera que uno entre ellos no puede moverse sin afectar al otro. Esto es, que no puede tocarse a uno sin influir en el otro y sin que el hombre mismo no cambie (Paz, 1972: 118).

Paz insiste en que la *mentalidad prehistórica* o “participación recíproca entre los objetos”, aprehende la realidad dentro de “otro tiempo” en el que se anula el tiempo histórico, el cual como ya se vio, es equivalente al tiempo poético. En otro ensayo *Los Hijos de Limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, sostiene que los poetas en su disputa con el racionalismo, re-descubrieron una tradición *tan antigua* como el hombre mismo (el hombre prehistórico): “Me refiero a la analogía, a la visión del *universo como un sistema de correspondencias* [...]” (Paz, 1974: 21).⁷⁵

De este vaivén se construye la diversidad de tropos de la poesía; igualmente tiempo poético en el que radica la latencia de la metafísica de los objetos cotidianos de la pintura metafísica. Transcribo una cita de “Nosotros metafísicos” (1918) del pintor que me ocupa:

[...] en ciertos puntos nuestra complicadísima psique se parece a la suya (*a la del troglodita*) que es super sencilla. La lógica humana señala un límite, una frontera, una faja que ciñe el vientre del mundo. El primitivo se encuentra más acá de la faja, el pintor metafísico se encuentra más allá, y todo el arte lógico [...] se encuentra en la faja misma. El troglodita no sabe dibujar; su mente cubierta por densos estratos de tinieblas espantosas ve el mundo en el oscuro crepúsculo de una pesadilla: el motivo predominante de su espíritu atestado de *porqués* inquietantes, es el miedo. El nuevo pintor metafísico sabe demasiadas cosas. Sobre su cráneo [...] demasiadas cosas han dejado

⁷⁵ El pensamiento de la poesía como un trabajo imaginario de correspondencias, tiene su cimiento en las ideas de Baudelaire, quien a su vez tradujo hacia su propia concepción “más terrenal”, la filosofía swedeborgiana. Las ideas que el poeta francés tenía sobre la poesía y el acto creativo, proceden de sus propias impresiones sobre otros escritores y están condensadas a su vez en sus propios poemas. Con el soneto *Correspondences* (1857), Baudelaire abre sin querer toda una mirada respecto al acto poético, basada en la dualidad de las proyecciones de las visiones interiores con el mundo de fuera, situando la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior, entre lo objetivo y lo subjetivo. Estas correspondencias se realizan por la *sinestesia*. Dice Anna Balakian refiriéndose al final de este soneto: “Baudelaire revela que el secreto para alcanzar la sinestesia no reside en la visión interior y su contacto con lo divino, sino más bien en la conexión de la mente con los sentidos mediante estímulos terrenales [...] La sinestesia es estrictamente terrenal, descriptiva de tipo de asociación en cadena que los estímulos sensoriales pueden producir en la mente humana.” *El movimiento simbolista*, Trad. José Miguel Velloso, Guadarrama, Madrid, 1969, p.52. En una carta dirigida a Alphonse Toussenel en 1856 escribió Baudelaire: “Desde hace tiempo vengo diciendo que el poeta es sumamente inteligente, que es la misma inteligencia, y que la imaginación es la más científica de las facultades, porque sólo ella entiende las analogías universales, o lo que la religión mística llama correspondencias” *ibid*, p.53. Las metáforas de los objetos cotidianos en la pintura metafísica, se asocian con tal mirada sobre las correspondencias en el pensamiento poético, pues incluyen una parte objetiva, terrenal. Podría realizarse un estudio sobre el tipo de sinestesia que producen los lienzos De Chirico a partir de Baudelaire; pero escapa a las finalidades de esta investigación. Por otro lado, las correspondencias de De Chirico parecen estar más vinculadas a un impulso primigenio, que impacta alrededor del objeto cotidiano, al buscar sentir en él, la fuerza del presagio.

huellas y ecos y recuerdos y vaticinios [...] él entonces vuelve a mirar el techo y las paredes de su habitación y los objetos que lo rodean y a los hombres que pasan debajo de la calle y ve que ya no son aquellos de la lógica de ayer de hoy de mañana. Él no recibe más impresiones, pero descubre, descubre continuamente nuevos aspectos, nuevas espectralidades. Si el conjunto de todo este intrincado proceso psíquico se enmarca en la seriedad sin sonrisa del animal del bárbaro y del primitivo, también su corazón está alegre y sereno. Desaparecidos los miedos. El paraíso terrenal ha resurgido (De Chirico, 1990: 28-29).

Para el pintor metafísico, las inquietudes míticas y el estremecimiento sagrado están en los objetos cotidianos que ya se conocen, que se han identificado, nombrado y separado como entidad para su uso cotidiano. Pero su trabajo poético está en descubrirlas otra vez mediante “el impulso sensualista relacional” de antes de las separaciones. Para el metafísico la incertidumbre de la poesía ya no produce miedo, sino felicidad.

Hasta esta altura del desarrollo de la tesis, se han revisado los dos pasos del proceso de la metafísica del objeto cotidiano, ambas dinámicas impulsan el devenir de un objeto cualquiera en *cosa* como parte de los estadios de su *poetización*: el aislamiento del objeto con el fin de fracturar sus relaciones con la memoria por un lado, y por otro, su inevitable acontecer en una nueva disposición relacional que lo convierte en un generador de relaciones metafóricas. Considerarlo metáfora, incita a su animación no literal (su literalidad sería por ejemplo representar al objeto con vida como en el grabado de Klinger *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido*, Fig. 10). La animación sucede más por las proyecciones subjetivas que el sujeto hace de él, debido en parte a lo que no se dice del objeto, pero se sugiere. Entre un estadio y otro puede mediar una tensión, entre el intento de liberarlo del sujeto y a su vez, por su imposibilidad de liberarse de él; si el objeto se libera de su ser funcional por el primer paso, no se libera de su reencuentro metafórico con el ser en el segundo. Volveré a estas conclusiones y a las del apartado tres, en el final de este primer capítulo; las incorporaré en la definición que busco.

A continuación, haré un breve repaso de las maneras de ensamblajes entre objetos, en la pintura metafísica. El siguiente apartado se presenta a modo de “Excurso” en el sentido de que no aporta nuevos datos para configurar la definición de la metafísica del objeto cotidiano; más bien se propone ahondar en las formas particulares de yuxtaposiciones objetuales en los lienzos De Chirico, se revisan sus influencias en el aspecto de las “reuniones de elementos contrarios en el mismo espacio”, a la vez que se trabaja con los datos obtenidos previamente.⁷⁶

⁷⁶ De cara al viaje del concepto que se pretende llevar a cabo en la tesis, se comprende que cada poética con la que éste se encuentre, tendrá sus modos singulares de metaforizar el objeto, de acuerdo a las relaciones específicas con otros elementos, en las que sea ensamblado.

9. Excurso. Ensamblajes de la metafísica del objeto cotidiano: astronomía metafísica de las cosas.

En el apartado “Estética Metafísica” perteneciente a “Sobre el Arte Metafísico” (1918), el pintor menciona la relevancia de la posición que ocupan los objetos en una tela: “La conciencia absoluta del espacio que debe ocupar un objeto en un cuadro y del espacio que separa los objetos entre sí, establece una nueva *astronomía de la cosas* apegadas al planeta por la fatal ley de la gravedad. El empleo minuciosamente cuidadoso y prudentemente sopesado de las superficies y de los volúmenes constituye cánones de estética metafísica” (Sáenz, 2001:68). El lienzo es geografía, territorio y escenario elegido para disponer los elementos de una “nueva estética”, caracterizada por aumentar el enigma de los objetos cotidianos, al crear *encuentros imposibles* entre ellos. Por esta astronomía de las cosas, se comprende que la metafísica del objeto cotidiano no acontece nada más por su aislamiento, sino por el efecto turbador que causa su acoplamiento junto a otros objetos.

James Thrall Soby ve en *Canto de Amor* (Fig.9), una vida silente antecesora del arte de yuxtaponer objetos ajenos entre ellos. Dice que es un recurso antecesor a lo que más tarde harían los pintores y poetas surrealistas (Thrall Soby, 1955:75). Según William Rubin, De Chirico tradujo hacia la pintura el dispositivo literario del *dépaysement* o “dislocación”; trabajado por la generación de simbolistas franceses una generación antes (Braun, 2014: 11). En 1869, el escritor simbolista Isidore Ducasse, escribió bajo el pseudónimo “Conde de Lautrémont” *Les Chants de Maldoror*; en estos poemas en prosa se encuentra la famosa frase en la que los surrealistas codificaron el tal dispositivo de dislocación: “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de la disección.” Dice Emily Braun: “Los surrealistas adoraron los enigmas De Chirico por el *shock* de sus yuxtaposiciones incongruentes y André Bretón, el fundador del movimiento, lo aclamó como el heredero de Lautremont” (Braun, 2014: 11). En esta tesis se propone que las perspectivas que vinculen a Lautremont y a De Chirico son lugares comunes, establecidos por la propia lectura que hicieron los surrealistas de la obra De Chirico, y no por el estudio de sus propias referencias pictóricas y filosóficas.

Por lo que se lleva escrito hasta aquí, puede notarse que De Chirico comenzó sus propias experimentaciones de yuxtaponer objetos dispares adentro de un mismo espacio, por el estudio e impacto de cinco distintas fuentes de desplazamientos que no incluyen a Lautrémont. Enumero nuevamente estas fuentes:

- 1) La influencia de la lectura de Schopenhauer, y su idea del conocimiento objetivo del objeto para lo cual hay que aislarlo de las relaciones establecidas por la memoria; (*el primer paso del proceso: descontextualización, la búsqueda por independizar al objeto del sujeto*)
- 2) El tipo de “escritura visionaria” de Nietzsche que lo llevó a preguntarse por cómo plasmar sensaciones previamente desconocidas ante los objetos cotidianos, y así transformarlos en cosas y objetos poéticos; (*el objeto como cosa; y el segundo paso del proceso: el objeto como generador de relaciones metafóricas*)
- 3) Su atención hacia la idea del presagio y del presentimiento en los hombres primitivos, que de manera natural relacionaban cosas con otras cosas de forma “incongruente” al principio de razón; (*el objeto como presagio*)
- 4) Por influjo de la idea de enigma desde Heráclito y Nietzsche y la búsqueda de este efecto en el lienzo; (*el objeto como enigma*)
- 5) Finalmente por el último punto que aún no se revisa, que corresponde al estudio del tipo de desplazamientos que llevaron a cabo los pintores que más admiró: Max Klinger y Arnold Böcklin (Basilea, 1827-1901). Lo que De Chirico yuxtaponía eran objetos y pedazos de objetos pertenecientes a la cotidianidad de su tiempo; mientras estos pintores cotidianizaban y desacralizaban figuras míticas, acercándolas a las labores domésticas, lo mismo que a situaciones terrenales.

A partir de estas cinco influencias, De Chirico inventó su propia poesía pictórica, para crear la *astronomía metafísica* de las cosas, y diseñar sus propios ensamblajes de lo distinto. En las cuatro primeras se atisban ya tres fundamentos y el proceso de dos pasos, por los cuales comenzar a proyectar los estadios de la definición del concepto en el último sector de este capítulo. Pero antes de pasar al encuentro con las características del concepto, revisaré brevemente la quinta influencia y un tema más que se verá en el apartado diez de esta tesis.

De la pintura del artista suizo Arnold Böcklin (Basilea, 1827-1901), De Chirico subraya el sentido de sorpresa en sus pinturas, un efecto de familiaridad con lo extraño, que nos produce las sensaciones de haber estado ya antes en un lugar o situación desconocida. Lo examina en la pintura *El centauro con el herrador* (1888), ahí el asombro sucede por el acto cotidiano que realiza una figura mitológica; acto que lo humaniza y lo nivela a la altura de los campesinos: un centauro muestra con la mano al herrero, posando la pezuña en el cepo del yunque, la reparación que hay que

hacer. De Chirico dice que la pintura sugiere que los centauros alguna vez han existido, “y que todavía hoy, paseando por la calle, o al desembocar en una plaza, uno se puede tomar con algún ejemplar supérsite.” (Sáenz, 1990: 88). A raíz de estas formulaciones artísticas que trasponen lo mítico a lo cotidiano, De Chirico estudia el recurso de superponer, de separar, de desplazar y descontextualizar los elementos de sus entornos originarios, hacia otros distintos.

Continúa su examen en su texto sobre Max Klinger, en cuyos grabados y aguafuertes, el pintor percibe traslaciones de signos que serán una fuerte influencia para su *astronomía metafísica de las cosas*: “Klinger [...] reúne con frecuencia en una misma composición escenas de vida contemporánea con visiones antiguas, obteniendo así una realidad de sueño altamente impresionante”(Sáenz, 2001: 79). Entre varios ejemplos que menciona, sobresale *El centauro y las lavanderas*, en el que un centauro adopta una pose de estatua clásica y apoyado en una roca, conversa con dos lavanderas que enjuagan prendas en un río. Observaré puntos concretos de otro de los grabados de Klinger, que fue el que más atrajo al pintor por su sentido metafísico.



Fig. 21 Max Klinger *Acorde* (1894)

Se trata de *Acorde* (1894) de Klinger, perteneciente a la serie *Brahmsphantasie*; tres elementos son relevantes para discernir la influencia en los ensamblajes pictóricos objetuales en De Chirico:

a. Un entarimado escénico se erige en el mar, sobre él, un piano en el que un hombre toca con la actitud de quien se encuentra en una sala de conciertos. Un telón o cortina, evoca un espacio interior. Se atiende a un desfase de elementos ensamblados (*Yuxtaposición interior-exterior*).

b. Una cortina o telón colgado detrás, esconde parte del horizonte. Los signos de ocultamiento de realidades (telones, cortinas, muros, paredes, puertas), hacen contundente la sensación de que hay “algo” de lo que no se participa. Por supresión, en el imaginario se activa la imagen de lo ausente (*Enigma*).

c. Una escalera de balneario está colocada junto al pianista, sus primeros peldaños van a dar al agua. Este elemento es un puente entre dos mundos. Sugiere que debajo hay un hábitat, un lugar al que se desciende y del cual parece que procede el humano, o al revés, los seres marinos, pueden ascender a presenciar el concierto (*El síntoma de la profundidad habitada*).⁷⁷ En la escalera del grabado de Klinger se concentra la tensión entre lo visible y lo invisible, pues además evoca una

⁷⁷ En torno a este *objeto arquitectónico* (la escalerilla) De Chirico recuerda una sensación de su infancia: “recuerdo que las escalerillas de los camarotes en los balnearios siempre me turbaban y me producían un gran sentimiento de zozobra. Esos pocos peldaños de madera cubiertos de algas y moho, sumergidos poco menos de un metro bajo el agua, me parecía que tenían que descender leguas y leguas hasta el corazón de las tinieblas oceánicas.” Sáenz, *op.cit.*, p. 79

escalera del interior de un recinto, más que una escalera de balneario o de muelle. En el detalle de este objeto arquitectónico descontextualizado, encuentro más similitudes hacia el tipo de aislamientos objetuales que efectúa el pintor metafísico en sus lienzos, que por ejemplo en el énfasis de la animación del objeto que contiene el decorado del arpa.

Como se indicaba anteriormente, a la metafísica del objeto le es inherente una animación sugerida del objeto, y no una representación de la animación literal del mismo, como se pudo observar respecto al grabado de Klinger *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido* (Fig. 10) en contraste al guante de cirujano de *Canto de amor* (Fig.9)

Sintetizo en este breve inventario, el tipo de ensamblajes entre objetos diversos que realiza De Chirico en sus lienzos. En espacios abiertos:

- Fragmentos de estatuas con alimentos (plátanos y alcachofas);
- Fragmentos de estatuas con accesorios y juguetes en sitios no identificados (guantes, gafas, pelota);
- Objetos con personas (el libro de *El cerebro de un niño* de 1914);
- Objetos con objetos (muebles con muebles, guantes con carretes de hilo);
- Cortinas que cubren partes del paisaje.

En espacios interiores:

- Dulces, galletas y bizcochos con pedacería geométrica, escuadras, bastidores, banderas, lienzos y mapas (*Interiores Ferrarenses*);
- Pedacería geométrica con objetos híbridos (*El sueño de Tobías* 1917-22);
- Mobiliario con figuras sin rostro y maniqués (pizarra, taburetes, caballete).

En espacios abiertos y cerrados:

- Partes de estatua con partes de maniquí y partes de objetos, estas creaciones son denominadas por el investigador Maurizio Fagiolo dell Arco “Uomini-statua-oggetto” (Schumacher; 2007: 13).

Llaman la atención el tipo de ensamblajes que propone en la serie de sus *Interiores Ferrarenses*, por ser fragmentos de objetos que apilados, construyen otro objeto arquitectónico semejante a una escultura hecha de pedazos. Podría decirse que lo que De Chirico ensambla tiene ciertas semejanzas con la idea de *collage*, practicada primero por los cubistas, después por los

dadaístas y los surrealistas.⁷⁸ Sólo que el impulso De Chirico por reunir lo distinto, su *collage metafísico*, difiere porque su estudio por la yuxtaposición de lo distinto, procede de las influencias concretas que ya se han señalado. Se detecta cómo en sus *collages metafísicos* la pedacería ensamblada acompaña a un objeto en primer plano, mismo que sobresale por sobre los fragmentos, y se sugiere que está relacionado con el título de los lienzos.⁷⁹



Fig.22. Giorgio de Chirico *Melancolía de la partida* (1915)

⁷⁸ El collage o “papel pegado” es practicado por primera vez por Braque y Picasso entre 1911 y 1912. Explica Louis Aragón en el libro *Los colages*: “[...] sistema que está en el origen de diversas variantes técnicas del cuadro, dado que el papel cede el sitio a materiales variables o al objeto, de modo que se tomó la costumbre bastante rápidamente de atribuir a esas aplicaciones diversas una palabra de carácter más general: y se empezó a decir, en el lenguaje hablado, los colages [...]”, Trad. Pilar Andrade, Síntesis, Madrid, s.a., p.12. Sobre la practica de insertar un objeto en un entorno que le es ajeno y en relación al *collage* practicado por los surrealistas, explica Puelles: “Esta otra intervención sobre las cosas supone crear ‘la confusión’, fusionar lo heterogéneo, y tiene su modelo más claro de actuación en lo podríamos llamar el paradigma *collage* [...] Este paradigma *collage* se tensa sobre dos atributos: ser *heterogéneo*, esto es, constituido o conformado por elementos de procedencia y naturaleza diversas, y ser *imprevisto*.” Puelles, *op.cit.*, p.p. 92-93.

⁷⁹ Por ejemplo en *Melancolía de la Partida* (1915) se contempla en primer plano un mapa que es secundado por todos estos trozos geométricos aglomerados. El cuadro está relacionado con la partida del pintor hacia Ferrara para supuestamente combatir por su país durante la Primera Guerra Mundial. Los mapas bélicos que circularon en las tiendas y en las publicaciones periódicas durante la PGM utilizados para informar de forma visual sobre los desplazamientos de los países combatientes, son un motivo recurrente en este tipo de *collages metafísicos* De Chirico. Algunos de estos fragmentos que forman una especie de respaldo detrás el objeto en primer plano, pueden identificarse como “composiciones geométricas-metafísicas en pequeña escala.” En congruencia con la idea de “metafísica geométrica” del pensador Otto Weininger De Chirico vio en las figuras geométricas símbolos de una realidad superior; por ejemplo el pintor refiere que el triángulo sirvió en la antigüedad como símbolo místico y mágico. Dice el pintor acerca del triángulo: “y ciertamente suscita a menudo en quien lo mira, aunque no conozca esta tradición, un sentimiento de inquietud y casi de miedo.” Sáenz, *op.cit.*, p. 68. El pintor busca en los objetos más ínfimos una equivalencia, por ejemplo en las escuadra de los juegos de geometría de los niños que van al colegio y de los arquitectos que diseñan planos. Éste elemento del conjunto de las reglas, sobresale en muchas de las pinturas De Chirico como protagonista o como signo ensamblado en el cuerpo de otros. Dice: “Las escuadras obsesionaron y obsesionan todavía mi mente; las veía siempre despuntar como astros misteriosos detrás de cada una de mis imaginaciones pictóricas”, Sáenz, *op.cit.*, p. 68. En *Melancolía de la partida* el ensamblaje se compone de los fragmentos que acompaña al mapa en primer plano, el mapa, la bandera y el título que anuncia que esta reunión de elementos heterogéneos evocan un estado de ánimo.

10. Anatomías metafísicas del drama: figuras intermedias entre lo animado y lo inanimado

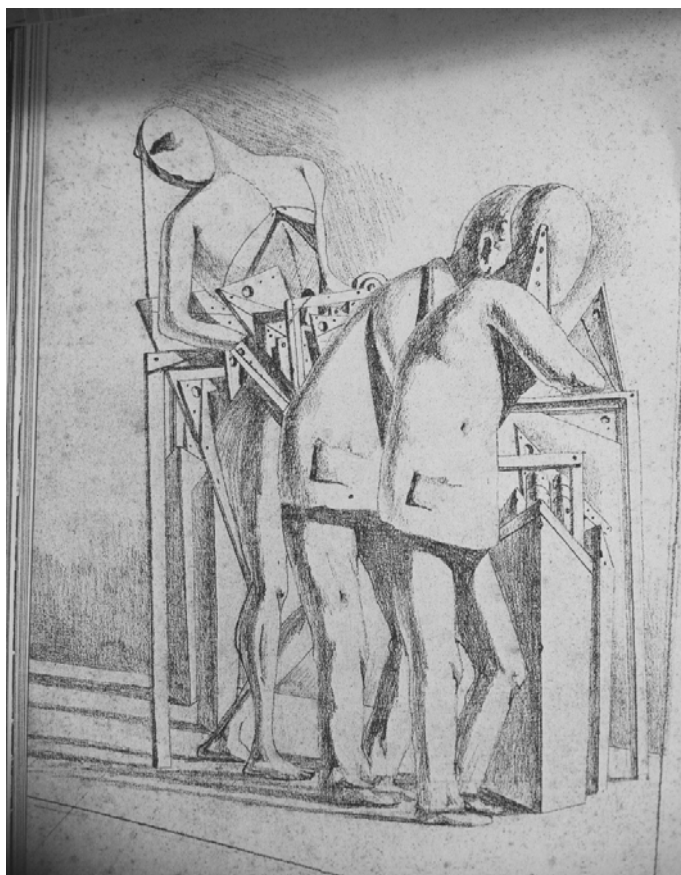


Fig.23. Giorgio de Chirico *Sin título* (1919)

El presente apartado, consiste en una especie de declaración de principios del pintor acerca del papel de lo inanimado frente al cuerpo humano. Este factor atraviesa el conjunto de las pinturas que van de 1909 a 1927, y aunque en sus lienzos lo inanimado triunfa por sobre lo animado, me interesa examinar el espacio intermedio que se produce entre ambos estadios, la delgada línea que separa ambas cualidades de la materia (lo vivo y lo inerte), y los modos en los que la pintura metafísica los deja convivir en el mismo espacio.

En De Chirico se aprecia una *cualidad intermedia de la materia*, que se va abriendo lugar de forma contundente a través de un recorrido progresivo en su carrera pictórica. Se podría afirmar que tal cualidad intermedia, es un atributo más de la metafísica del objeto cotidiano, que me permite reflexionar acerca del lugar que juega la presencia del sujeto, a lado de la presencia de lo inanimado; los modos en que las representaciones del cuerpo humano conviven y co-existen con las

representaciones de una presencia material sin ánima, que por la mirada pictórica metafísica, se compenetran materialmente hasta fusionarse.

En *la nueva psicología metafísica de las cosas* participa también el cuerpo del sujeto, así ocupa un lugar distinto, es removido de su superioridad frente a lo inanimado, según la jerarquía que subvierte los roles entre el sujeto y el objeto; en la pintura metafísica, se configura esta cualidad intermedia. Nombro esta cualidad intermedia con una frase tomada de Alberto Savinio, *anatomía metafísica del drama*, de su texto *Dramaticidad en pintura* (1918). Dice Savinio: “Los cuadros De Chirico no reproducen la muda visibilidad del objeto elegido por la dramaticidad de su aspecto, de su naturaleza, de su materia, de su utilidad. El llega más allá del objeto mismo. Él descubre la anatomía metafísica del drama [...] *Es el mago moderno*” (Sáenz, 1990: 142). El mago moderno trabaja la imagen del cuerpo humano como si fuera un objeto, en este cruce de anatomías se entreabre un “drama metafísico”, y el drama se comprende principalmente por ser movimiento.

Existe una diferencia entre “lo dramático” y “lo dramático metafísico”, Savinio lo enfatiza en sus ensayos; esta diferencia distingue la idea de movimiento en De Chirico, de la de las vanguardias de su tiempo (cubismo y futurismo). Dice el hermano del pintor: “El elemento dramático es caduco y transitorio porque procede del tiempo y se aprovecha de ello; mientras que el elemento lírico es aquel que en toda obra de arte constituye la parte durable y, por así decir, eterna de la obra misma” (Sáenz, 1990: 131). En las anatomías metafísicas del drama, De Chirico no pretende ilustrar el impulso del movimiento material por su velocidad progresiva, encauzado hacia el futuro. Tampoco busca crear las sensaciones del movimiento en el aspecto del objeto pictórico a partir de representarlo por sus múltiples ópticas en el mismo plano.⁸⁰ Lo que hay es una intencionalidad por capturar la esencia del movimiento afuera de todas sus conexiones lógicas, y volver a verlo desde su sustancia lírica; ver el movimiento material como si fuera la primera vez

⁸⁰ Con estas líneas me refiero al tipo de movimiento buscado por las vanguardias históricas que sucedían a la par de la pintura metafísica: el futurismo y el cubismo. De forma sintetizada y como bien lo resume J. Metzinger en su texto de 1910 *Cubismo y Tradición*, se puede mencionar que en el cubismo los pintores “se han liberado ya del prejuicio que obligaba al pintor a mantenerse inmóvil a una distancia determinada ante el objeto y fijar sólo en el lienzo una fotografía retínica, más o menos modificada por el sentimiento personal. Se han permitido girar en torno al objeto para darle, bajo el control de la inteligencia, una representación concreta hecha de muchos aspectos sucesivos. El cuadro poseía el espacio, he aquí que también reina ahora sobre la duración” *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*, compilación de Ángel González García *et.al*, Istmo, 2009, Madrid, p.71. Mientras en la *La Pintura futurista. Manifiesto Técnico* (1910) U. Boccioni, C. Carrá, L. Russolo, G. Balla y G. Severini proclaman sobre su idea de movimiento: “Para nosotros, el gesto nunca será un *momento cerrado* del dinamismo universal, sino, resueltamente, la *sensación dinámica* eternizada como tal. Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren [...] Nosotros proclamamos [...] 2. Que el dinamismo universal debe ser reflejado como sensación dinámica.”, *ibid.*, pp. 145, 147. El movimiento o “dramatismo” -como lo especifica Alberto Savinio- en la pintura metafísica no era compatible con ninguna de estas dos perspectivas, sino que participaba de otro tipo de percepción motil como se verá.

que se ve. Ver el movimiento material como algo que está ahí desde siempre vinculado al sujeto, y acontece con más fuerza cuando éste se desprende del principio de razón y se entrega a contemplar la metafísica de la materia.

Además de sus traducciones plásticas de Schopenhauer y Nietzsche, De Chirico encontró en otras iconografías tanto pictóricas como literarias, un estímulo para consolidar la cualidad intermedia que acontece en su anatomía metafísica del drama.

11. Figuras del tránsito material

Llamo “figuras del tránsito material” a algunas representaciones que el pintor menciona en sus textos, y que son entidades en las que se capta el pulso del tránsito entre estadios que van de lo animado a lo inanimado y viceversa. Estas iconografías son influencias que propiciaron que se concertara la cualidad intermedia que aquí interesa.

De Chirico plantea un nexo curioso, que me posiciona de manera concreta ante la idea del viaje de la materia, y que alude directamente a un personaje implicado con el teatro de marionetas. Se trata de *Pinocho*, la criatura inventada por Carlo Collodi (Florencia 1826-1890). De Chirico sostiene que cuando leyó por primera vez *Así habló Zaratustra*, sintió en algunos pasajes del libro una sensación que ya había tenido, cuando en la infancia leía el clásico libro *Las aventuras de Pinocho*. “Una extraña semejanza que revela la profundidad de la obra: la ingenuidad no tiene nada que ver; nada de la gracia ingenua de artista primitivo: la obra tiene una extrañeza similar a la sensación de un niño, pero nos damos cuenta al mismo tiempo que el que la creo lo hizo conscientemente” (Méndez, 2001 :210).

En otro de sus pensamientos (en su insistente premisa de que el arte debe traspasar todos los límites de lo humano, abolir el sentido común y la lógica) vuelve a entablar esta analogía de sensaciones. Menciona que el arte tiene que recuperar y generar algo que se parece a “la mentalidad infantil”, parecido a las sensaciones de un niño que se entrega al hallazgo y a la extrañeza de cuando descubre algo por primera vez, lo asombroso nunca antes visto. Esta sensación, dice De Chirico, se parece a la que experimentó al leer *Zaratustra*, tiempo en el que descubrió el tipo de escritura nietzscheana que ya se ha referido en apartados anteriores. Lo curioso es que establezca un vínculo sensorial entre el impacto de la poesía de Nietzsche (su método nietzscheano de ver todo, incluido el humano, en calidad de cosa), y este libro de Collodi, en donde su protagonista es una

criatura que emprende un viaje iniciático de lo inanimado hacia lo animado. Pinocho es en sí mismo es un símbolo literario del flujo material. “Pinocho con un cuerpo rígido y flexible a la vez, su naturaleza híbrida entre lo mecánico y lo humano [...] un ícono de la modernidad, caracterizado por una identidad fluida” (Pizzi, 2012: 1-2). Muchos años más tarde, en 1942, escribirá Savino en *Narrad, hombres, vuestras historias*: “nosotros, modestamente, de una sólida amistad con Homero, pasamos a una amistad igualmente sólida hacia los libros de Collodi” (Calvesi, 1990 :176). Sobre estas referencias de Collodi en los textos de los hermanos, Mauricio Calvesi se pregunta: “El muñeco de Collodi, cruzando por los fantoches y autómatas marinettianos ¿es, pues, un modelo lejano de los maniqués? ¿O, mejor que un modelo, el momentáneo lugar de retorno de una fantasía extrañada?” (Calvesi, 1990:176).

En esta tesis se piensa que más que un modelo lejano, Pinocho es parte de una serie de influjos en la compleja red chiriquiana; red que alude a la anatomía humana como un recipiente en el que se tensa lo animado y lo inanimado, y en la que acaba venciendo lo segundo bajo su aspecto metafísico. Pinocho es un trozo de madera insuflado de ánima, parecido en parte a los trozos materiales frente a los que se estremecían los artistas primordiales. En lugar de ser idolatrado cual leño sin figura humana, cae en manos de un marionetista, Gepetto; en quien el deseo de animar antropomórficamente lo inanimado es consustancial a su oficio. Emerge así Pinocho, una criatura que se va haciendo humana y que ha nacido de la madera. De Chirico repara en la sensación de extrañeza que le causó este ícono de identidad fluida, en el que la materia se rebela y se resiste a ser controlada, dominada por el sujeto; al cual trasciende para adquirir independencia y consumir su propia vida. Las transmutaciones de la materia planteada en la criatura de Collodi, ha sido ampliamente estudiada desde muchas perspectivas.⁸¹ Más que entrar en un análisis detallado de Pinocho, aquí sólo interesa sumarlo al repertorio de “figuras en flujo” que De Chirico menciona en sus escritos, y que consolida una malla de soportes, en cuanto a lo que se constituirá como su propia manera de pintar la cualidad intermedia entre lo animado y lo inanimado. Por otro lado, el personaje de Collodi sigue el tránsito inverso al que busca De Chirico: la materia deviene en sujeto y no al revés. Pese a esto, hay en ella un reclamo de vitalidad que me importa aquí retener, la que se queda justo en la zona liminal entre el muñeco y el niño. Para entender las posibles relaciones con De Chirico, basta con enunciar los momentos clave del principio del relato: cuando Mr. Cherry quiere

⁸¹ Un lúcido estudio sobre las varias interpretaciones de Pinocho (intención pedagógica de crear un “niño como debe ser”, figura que se rebela a la autoridad, figura emergente del *Risorgimento* italiano, etc.) se puede consultar en Harold B. Segel, *Pinocchio's Progeny*, The Johns University Press, 1995, pp.34-43. En este estudio se habla también de la importancia que adquirió la figura del títere a finales del s.XIX y principios del XX.

construir una mueble con el leño animado y éste le habla; cuando Gepetto construye una marioneta con el leño animado y por lapsos esta figura se descompone a medio camino entre un cuerpo de niño, marioneta sin hilos y trozo descompuesto de la materia en bruto a la que pertenece.

Sin ir más allá en el argumento del relato, es en este tránsito que Pinocho se asocia con las anatomías metafísicas del drama en De Chirico. Resulta interesante preguntarse si De Chirico conoció las primeras ilustraciones que se hicieron de Pinocchio. Una de ellas de Carlo Chiostrri, ilustra la zona liminal entre lo humano y la materia inanimada que destaco, por su similitud con la cualidad intermedia de la que hablo, en las anatomías metafísicas De Chirico. Sólo que al verla, en lugar de que sea la figura humana la que va cobrando forma desde el leño, habría que imaginar que es la materia en bruto del leño la que va ganando territorio, sobre el ánima del niño marioneta que insiste en liberarse.⁸²



Fig. 24. Ilustración de Carlo Chiostrri *Pinocchio* (1901)

⁸² Pinocho fue escrito entre julio de 1881 y enero de 1883, durante ese periodo aparecía esporádicamente en el *Giornali per i bambini*, uno de los primeros periódicos para niños. En 1883 surge la primera edición del libro por medio de la librería Editrice Felice Paggi. Fue ilustrada por Enrico Mazotti en la primera edición del cuento del muñeco de 1883, y posteriormente en 1901 aparecieron las ilustraciones de Carlo Chiostrri. De Chirico nació en 1888, es muy posible que hubiera conocido durante su niñez estas ilustraciones.

Otras figuras en tránsito que influyeron en De Chirico, son las esculturas de Max Klinger. Dice de ellas De Chirico: “Trató siempre, incluso con el mármol, de fijar la figura humana en su aspecto espectral y eterno, de hacerla surgir cual aparición, no destinada al momento que huye, sino perteneciente al pasado y al futuro, aparición que ya fue y que será” (Sáenz, 1990: 83). Esta cualidad fluida de algunas de sus esculturas, tiene que ver con la persistente idea de comunicar realidades *inmateriales* en el arte simbolista de finales del siglo XIX. “Como sus colegas escritores, los artistas simbolistas pensaron que el arte debía dirigir la atención hacia entidades inmateriales y verdades metafísicas” (Facos, 2009: 13). Acorde con esta necesidad de liberarse de la descripción minuciosa del Naturalismo, los simbolistas trabajaron en buscar maneras de sugerir bajo varias perspectivas, las otras posibilidades ocultas y nunca antes visibilizadas de la materia. Dos de ellas son las que se observan en el trabajo de Klinger: a través del mundo inconsciente de los sueños (como ya se detalló en con su grabado *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido*, Fig.10), y la idea de evidenciar al proceso creativo de la materia en sí misma. ¿Cómo comunicar la idea del flujo de la materialidad por conducto de una piedra, materialidad aparentemente opuesta a las sensaciones de flujo?

Klinger representó en piezas concretas, el espacio intermedio entre lo que eran y lo que podrían ser; mitad materia en bruto mitad figura humana como la imagen de Pinocho. Pero en Klinger el tránsito de la materia estaba dado tanto por esta idea de *proceso* (afin a la perspectiva del artista como genio-creador, poseedor de los atributos de una deidad constructora de mundos), como por la influencia *darwinista* en los artistas alemanes de la segunda mitad del s. XIX. La cualidad espectral en las esculturas de Klinger a la que se refiere De Chirico, se relaciona con sus “anatomías metafísicas del drama” por estos influjos: materializar el movimiento creativo que va de lo informe hacia la forma, evidenciar la metamorfosis imperceptible natural del mundo en ese movimiento.⁸³ El paradigma de imitar el proceso más que la apariencia de la naturaleza, tuvo que ver con distintos descubrimientos científicos de la época, que confirmaron las diferencias entre el intelecto humano y las reacciones del instinto animal. En el hombre se acentuó su capacidad creativa, que lo distinguía del mundo animal. “De acuerdo con esta hipótesis, y dado que el mejor acto del creador ha sido la creación del mundo, el artista quien dibuja en su imaginación nuevos mundos, toma ventaja completa en el potencial humano” (Facos, 2009: 34).

⁸³ La idea de materializar el movimiento que va de lo informe hacia la forma y el sentido de lo metamórfico en sí, será una línea temática fundamental dentro del *Teatro Informal* de Tadeusz Kantor, como se asentará en el segundo capítulo. Sólo que su búsqueda informal, está dada por otras influencias y en una época distinta. *Cfr: Infra*. “2.2.1 Primer principio: El Armario como *Cosa*”, p.149.

De otro lado, Klinger fue un gran darwinista, fascinado por la Historia Natural. Cuando aparecieron las teorías de la evolución de Darwin, tuvieron gran acogida entre los artistas alemanes; Klinger leyó al autor en 1875. Fue debido a esta lectura que Klinger vislumbró otro tipo de relaciones entre los reinos de la naturaleza. Las teorías de Darwin otorgaron verificación científica a las hibridaciones del hombre y el animal; y pusieron en duda las certezas sobre la identidad humana. Sus teorías proporcionaron fuerza a los conceptos de mutación, de inestabilidad, de indeterminación y de aleatoriedad de las anatomías, en el mundo de la sensibilidad artística. El hombre ya no estaba encima de la naturaleza sino *en* la naturaleza (Morton, 2014: 93). Klinger asumió en sus obras esta óptica de las interrelaciones entre los cuerpos animales y humanos; el sujeto no aparece como un ser aislado de las transformaciones naturales que operan afuera de su cuerpo, sino que es parte de ellas. Aunados el carácter procesual de la creación y la mirada evolucionista de las especies, se observa en las esculturas de Klinger la procesualidad de la materia; son un homenaje a las transfiguraciones entre formas, plantean un espacio intermedio entre estadios que convive en un solo cuerpo escultórico, y que proporcionan a la figura humana un aspecto que fascinó a De Chirico. Conforme a este pintor, el tránsito material eterniza la figura y le da un aspecto espectral (o metafísico); la figura intermedia accede al tiempo poético porque despliega sobre su propia anatomía todas sus temporalidades a la vez.



Fig.25. Max Klinger *Elsa Asenijeff* (1900); *Japonesa (s.a.)*; *Cassandra* (1893)

Lo crucial es la zona ambigua que se consolida en el cruce de fases que la atraviesan, zona en la que la materialidad es sorprendida en el acto de la metamorfosis figurativa. El cuerpo emerge en una aparición por la cualidad amorfa de la piedra, advirtiéndolo que la esencia de su figura es inseparable de su esencia como ente matérico; no existen separaciones entre la anatomía de la piedra y la anatomía humana, hay sólo flujo y devenir de anatomías que mutan en su complejidad.

Por último, las terceras figuras en tránsito que De Chirico tradujo hacia sus lienzos de modo más explícito, fueron “las figuras vueltas sobre sí mismas” del artista suizo Arnold Böcklin. Estas figuras se localizan de espaldas, en los lienzos del pintor alemán, en una actitud de recogimiento, pintadas en un solo color. Estos detalles las hacen perder los rasgos que le dan identidad humana, y se confunden con una especie de “estatua viviente” vista por atrás.

Dice De Chirico:

Cada una de sus obras ofrece un sentimiento de sorpresa y de turbación, como cuando nos encontramos frente a una persona desconocida pero que nos parece haber visto ya en alguna ocasión sin poder recordar cuándo ni dónde [...] Extraños e inexplicables fenómenos que ya hicieron meditar a Heráclito bajo los pórticos del templo de Diana, en la antigua Efeso; y quizás su figura hidrópica asumía en aquellos momentos la dolorosa solemnidad del Ulises que Böcklin representó en la orilla del mar, erguido sobre los negros escollos de la isla de Calipso (Sáenz, 1990: 88)

La pérdida de identidad de las figuras de Böcklin, estaba influenciada por la pugna existencial que lo pintores románticos plantearon entre el sujeto y la inmensidad de la naturaleza en la pintura Representaciones en las que el hombre aparece como un ente minimizado frente a un enorme paisaje natural en el que tiende a diluirse. Dice el investigador Rafael Argullol: “El paisaje en la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan Naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar sus ostracismo con respecto a aquélla. Por ello, también, el hombre –romántico- ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y este abismo le provoca terror, pero al mismo tiempo, una ineludible atracción” (Argullol, 2006:11-12). El Ulises de Böcklin, ya no se encuentra ante la inmensidad del paisaje, aunque si en una actitud retraída y apartada; mantiene un semblante de destierro leído en su anatomía, que lo posiciona en una identidad ambigua, indeterminada, permeada por la fractura antropocéntrica reflejada en los lienzos herederos de esta duda vital. Continúa Argullol: “En el arte romántico la

relación entre sujeto y objeto, entre hombre y naturaleza se *desconcretiza*, se hace ambivalente – audaz y temerosa al mismo tiempo- abstracta, dudosa.” (Argullol, 2006:119).

La figura del Ulises fue una recurrencia de los primeros enigmas metafísicos De Chirico (ver Fig. 2 y Fig.3), él la pinta en estos lienzos sin cabeza, detalle que la convierte más en una entidad inanimada. Si en Böcklin el Ulises aparece como el viajero pensativo, en De Chirico aparece como sinónimo del poeta y el profeta. En los siguientes enigmas del pintor (*El enigma de la llegada y la tarde* 1911-12, *El enigma de la hora* 1910-11, Fig.28, *Los placeres del poeta* 1912), la figura del tránsito recupera la cabeza, pero extravía su escala en la inmensidad del espacio público metafísico. Si en la pintura romántica de Böcklin la figura diminuta del hombre se enfrentaba a la vastedad del paisaje infinito de la naturaleza, el hombre diminuto De Chirico, se confronta con la inmensidad deshabitada de las construcciones humanas, casi se funde con ellas. Su ser ínfimo recupera la actitud meditativa del Ulises, y adopta la confusa identidad del hombre-estatua de *La isla de los Muertos* de Böcklin (1886) (Fig.27).

De Chirico traduce estas figuras del tránsito hacia sus propios enigmas terrenales, en los que la insignificante escala del hombre, su identidad ambigua entre lo animado y lo inanimado, ya no refleja la soledad de su destierro respecto a la infinitud de la Naturaleza del Romanticismo. Más bien pretende revelar la anatomía metafísica del drama sucedida entre el cuerpo del micro sujeto representado, y la materia de la que está hecha la arquitectura clásica. El sujeto miniaturizado deviene paisaje arquitectónico, y se sugiere su presencia como una estatua sin pedestal que adorna el panorama. Su tragedia no tiene que ver con un destierro de la Naturaleza, sino con la conquista que sobre su anatomía comienza a operar lo inanimado por lo colosal de sus construcciones arquitectónicas. Este tipo de cualidad intermedia entre lo animado y lo inanimado en De Chirico (influenciada por las figuras retraídas de Böcklin), constituye uno de los pasajes progresivos que en su carrera llevan a desaparecer al hombre de manera definitiva de sus lienzos. El hombre aquí se ha vuelto una miniatura.



Fig.26. Arnold Böcklin *Odiseo y Calipso* (1883)



Fig.27. Arnold Böcklin *La isla de los muertos* (1886)

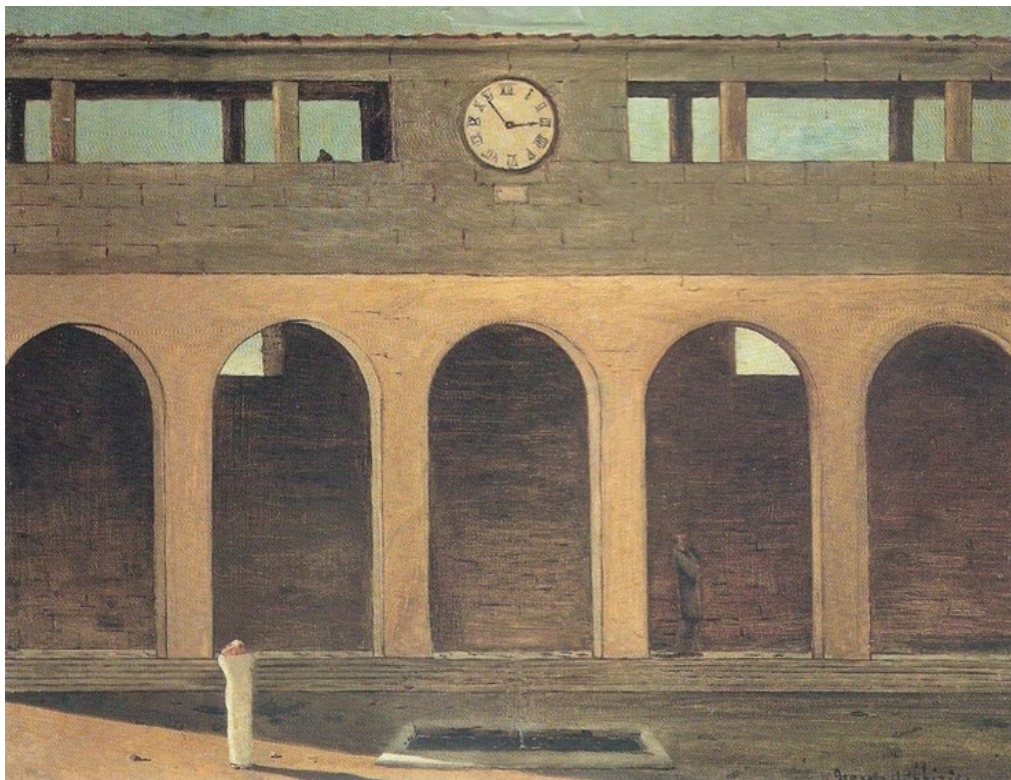


Fig. 28. Giorgio de Chirico. *El enigma de la hora* (1910-11)

11. Anatomías compenetradas: tensiones entre el sujeto y la materia

La corporalidad fluida de Pinocchio, las estatuas procesuales plenas de simbolismo de Klinger, y las figuras indiscernibles herederas del conflicto romántico entre hombre y naturaleza de Böcklin, son los antecedentes de la compleja anatomía metafísica del drama De Chirico. Anatomías complicadas que problematizan la idea del movimiento material que transita entre lo vivo y lo inerte. Esta anatomía se desdibuja gradualmente a partir del primer lienzo metafísico, y alcanza su grado máximo en los lienzos denominados por Maurizio Faggiolo series de “uomini-statua-oggetto” (hombre-estatua-objeto). El sujeto se convierte en objeto, estatua, maniquí, híbrido inanimado. Estimulado por su interés de liberar al objeto de la voluntad del sujeto, y pintarlo en su soledad metafísica, se observa cómo en las pinturas De Chirico, el sujeto va perdiendo su forma identificable y termina él mismo, siendo un pedazo de materia inanimada. De acuerdo a la lectura que se realiza en esta tesis, la anatomía metafísica del drama en De Chirico, conduce al límite, el vínculo que planteaba Schopenhauer entre sujeto puro de conocimiento y objeto, cuando hablaba del conocimiento intuitivo; crea en su obra, sus propias versiones de esta compenetración material. Cito a Schopenhauer:

Quando elevados por la fuerza del espíritu, abandonamos la manera ordinaria de considerar las cosas y no nos limitamos a seguir bajo el dictamen de las formas del principio de razón las relaciones de unas cosas con otras, cuya última meta es siempre la relación con nuestra propia voluntad, es decir: cuando no consideramos ya el dónde, el cuándo, el porqué y el para qué de las cosas, sino únicamente el *qué*; y cuando tampoco permitimos al pensamiento abstracto, a los conceptos de la razón, ocupar nuestra conciencia, sino que, en vez de eso, concentramos todo el poder de nuestro espíritu en la intuición, sumergiéndonos totalmente en ella, y permitimos que la conciencia se llene con la apacible contemplación de los objetos [...] *perdiéndonos* en estos objetos [...] es decir, olvidándonos de nosotros mismos como individuos, de nuestra voluntad, y existiendo sólo como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de tal modo que pareciera como si el objeto pareciera solo, sin que alguien lo percibiera y, por tanto, no se pudiera separar ya al que intuye de la intuición, porque ambos se hubieran convertido en uno, pues la conciencia en su totalidad está completamente llena y ocupada por una imagen particular e intuitiva (Schopenhauer, 2005: 206).

En los lienzos De Chirico se ve al sujeto abismado en el objeto hasta extraviarse en él; el sujeto adentrado en la materia, hasta perderse en ella; el pintor genera de ahí sus propias anatomías, en las que por un acto metafísico, la imagen del sujeto se desmaterializa y se fusiona con lo inanimado. Siguiendo la trayectoria del pintor, la compenetración material no es equitativa, el sujeto se borra casi por completo y no queda nada de él, mas que su figura proyectada en figuras semi

antropomórficas que tienen cabeza pero que no tienen rostro⁸⁴. A esta lectura de Schopenhauer se añade la lectura de Nietzsche, que De Chirico precipita al extremo con la anatomía metafísica del drama en sus lienzos: *hay que ver todo, incluido el ser humano, en su calidad de cosa* (Méndez, 2001:232); cosa con la que experimentamos una sensación previamente desconocida.

La dinámica de trastocar al hombre en cosa, se desarrolla en el conjunto de la carrera plástica De Chirico por una labor sucesiva de transfiguraciones muy nítida:

- a) El sujeto en su convivencia con estatuas.
- b) El sujeto como miniatura casi adentro de un gran espacio.
- c) El sujeto como miniatura junto a estatuas de gran escala.
- d) Las estatuas que conviven con maniqués.
- e) Los maniqués híbridos.
- f) Los maniqués y las estatuas fusionadas en una sola forma.
- g) Los objetos, las estatuas y los maniqués hibridados en un solo cuerpo.
- h) En casos insólitos, la convivencia en un solo lienzo, de más de una de estas formas a la vez.
- i) Partes del cuerpo humano (el corazón, las piernas) incorporadas en estatuas y maniqués.

En esta tesis más que estudiar cada uno de los casos, importa indagar la compenetración del sujeto con la materia inanimada en obras determinadas (pertenecientes al lapso entre 1909-1927), representativas de esta intencionalidad en la carrera del pintor.

⁸⁴ El motivo del hombre sin rostro ha sido ampliamente estudiado por el investigador Willard Bohn, en su investigación *Apollinaire and the Faceless Man. The creation and Evolution of a Modern Motif*. Associated University Presses, Estados Unidos, 1991. En este estudio se analizan las influencia del poema largo de Apollinaire “Le Musicien de Saint-Merry” (1914), sobre el poema dramático de Alberto Savinio “Les Chants de la mi-mort” (1914), y sobre los maniqués en las telas metafísicas. Esto debido a una declaración De Chirico, en la que dice que los bocetos de los personajes del poema dramático de su hermano, inspiraron los maniqués en su obra metafísica, dice: “El dibujo del personaje *El hombre sin rostro* me inspiró la idea de los maniqués” *Apud*. Calvesi, *op.cit*, p.161. Profundizar en este detalle no está en los propósitos de mi investigación.



Fig. 29. Giorgio de Chirico *Autorretrato* (1922)

En un autorretrato de 1922 De Chirico aparece ante su doble, vuelto busto de mármol; este lienzo visibiliza la cualidad del espacio intermedio de la anatomía metafísica del drama, colocada frente a frente. La estatuaria de piedra en su tránsito hacia la conquista de lo humano, es una tensión que inicia desde el primer enigma del pintor (Fig.2); puede comprenderse de manera más procesual en la pintura denominada *La meditación matinal* de 1911-1912 (Fig.30). En el lienzo vislumbramos una triangulación que marca una dinámica de metamorfosis entre lo humano y lo inhumano. El espacio se tensa por el devenir de las formas sin estar ensambladas unas con otras de manera directa, sino sólo conviviendo en el mismo lugar; De Chirico nombra al despliegue de figuras en flujo “meditación”. En la pintura, el mar muestra un horizonte desconocido en aparente reposo, fondo sobre el que resuena el movimiento de este drama inmóvil de la materia en primer plano. En ese trance se suceden seis figuras en su paso de un estado material hacia otro: dos estatuas en un pedestal (B), dos sujetos a medio camino entre la estatua y la identificación de sus rasgos humanos (C), y dos estatuas humanizadas, entrecortadas, que se asoman en la morada (A). El humano, es un ser intermedio a la manera de las figuras de tránsito de Böcklin. Está suspendido en la travesía entre lo vivo y lo inerte, no pertenece y no se adecua a ninguna de las otras figuras que hacen los extremos del triángulo. Este lienzo despliega todas las dimensiones de la anatomía metafísica del drama, en la cual el sujeto-figura bockliniana (C) es un intervalo, un nodo, espacio anatómico de cruce entre el reposo de la materia y su vitalidad.

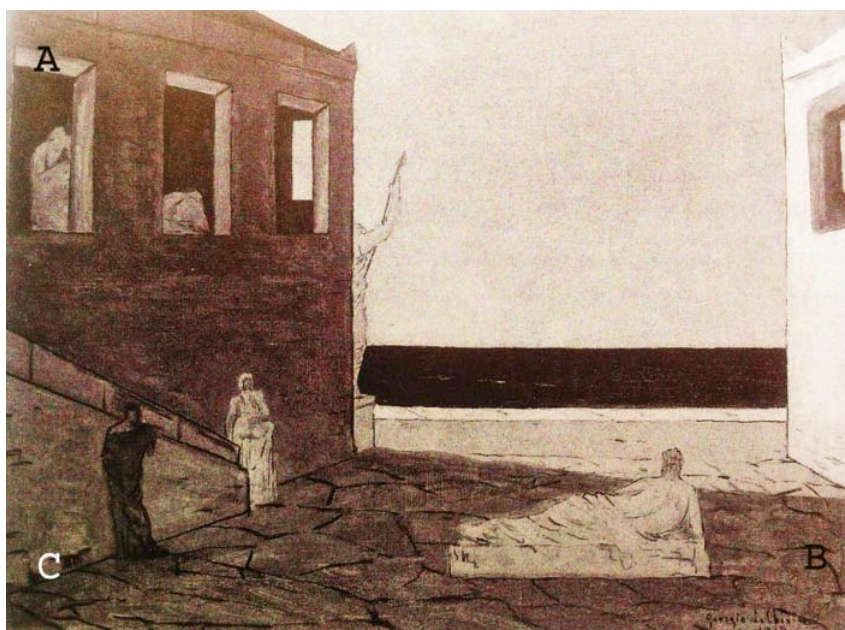


Fig. 30. Giorgio de Chirico *La meditación matinal* de 1911-1912

Como se señaló en el apartado del *Atelier* del metafísico (6. La metafísica del objeto cotidiano: el protagonismo de lo insignificante), De Chirico tenía en mente encauzar el descenso de las estatuas, bajarlas de los pedestales, con el fin de internarlas en el ámbito vital de los humanos para des-jerarquizarlas o des-monumentalizarlas. En la primavera de 1979, Rosalind Krauss publicó un artículo, que sigue siendo un punto de referencia para comprender las evoluciones de la escultura: “La escultura en el campo expandido”. En este texto la autora habla acerca del proceso de *des-monumentalización* que sufrió la escultura a finales del siglo XIX, al eliminar el pedestal y trazar su entrada en el Modernismo. Dice que hasta entonces la lógica de la escultura era inseparable de la lógica del monumento. El “contra-monumento”, según ella, se da a partir de dos piezas de Auguste Rodin (*La puerta del Infierno* 1880-1890 y *La estatua de Balzac* 1897). La escultura se vuelve nómada, deja de señalar un espacio y se libera de la conmemoración, descendiendo de los pedestales. Dice Krauss “A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma”(Krauss, 2008: 65). En las pinturas De Chirico eliminar la base conmemorativa de las estatuas, significa una amenaza de compenetración con el sujeto, al grado de dominarlo por completo, ocupar su territorio y transformarse en él. En su escrito “Estatuas, muebles y generales” (1927), el pintor escribe de la necesidad de sacar a las estatuas de los museos, quitarles la identidad de estar al servicio ornamental de un inmueble clásico. El pintor señala la necesidad de encontrar en ese objeto “cualidades más metafísicas”. Plantea el pintor en ese mismo artículo: “Para encontrar aspectos más novedosos y más misteriosos,

tenemos que recurrir a nuevas combinaciones. Verbigracia: la estatua en un cuarto, sola o en compañía de personas vivas podría provocarnos una emoción nueva [...] Piénsese también en la impresión producida por una estatua sentada en un verdadero sillón o asomada a una verdadera ventana” (Sáenz, 1990: 104).

En 1929 publicó *Hebdómeros*, una novela que en mi opinión, es un breve manifiesto perceptual de la anatomía metafísica del drama; a medio camino entre lo autobiográfico y la expresión literaria de las imágenes recurrentes de los cuadros chiriquianos. Relato narrado en tercera persona, es un constante autoanálisis de la subjetividad humana frente a los fenómenos del mundo y sus disposiciones materiales. A lo largo de toda la novela hay varios guiños a las estatuas y otras figuras que padecen el tránsito material. Este es el caso de los ancianos de piedra:

[...] en cada jardín, recostado en un sofá, había un gigantesco anciano de piedra [...] Los ancianos vivían, si, vivían, pero muy poco; tenían un poquito de vida en la cabeza y en la parte superior del cuerpo: a veces los ojos se movían, pero la cabeza no; era como si estos hombres sufrieran una eterna torticollis y temieran despertar el dolor con el mínimo movimiento. De vez en cuando sus mejillas se teñían ligeramente de rosa y, por las noches [...] se hablaban desde un jardín a otro contando recuerdos de antaño [...] Una noche, sin embargo, los grandes ancianos de piedra dejaron de hablar; fueron llamados a toda prisa especialistas para que los examinaran y constataron que la poca vida que los había animado hasta entonces había desaparecido, incluso la parte superior de sus cráneos estaba fría y sus ojos se habían cerrado [...] los grandes ancianos de piedra fueron triturados y los trozos arrojados en un valle que rápidamente adoptó el aspecto de un campo de batalla tras el combate (De Chirico, 2004 :78-79).

La cualidad intermedia de la piedra que se apodera de la vida del sujeto, y del sujeto petrificado que adquiere un soplo de vida, evoluciona en la pintura De Chirico; las estatuas dominan completamente el territorio del cuerpo humano y consiguen una transfusión de espíritu.

En el lienzo de 1914 *Yo iré....el perro de vidrio* (Fig.31) un cuerpo de mármol en primer plano, posee el símbolo de un corazón, junto a ella se erige una pared negra en donde se ve dibujado con tiza, un maniquí de patrón de costura que está de espaldas.

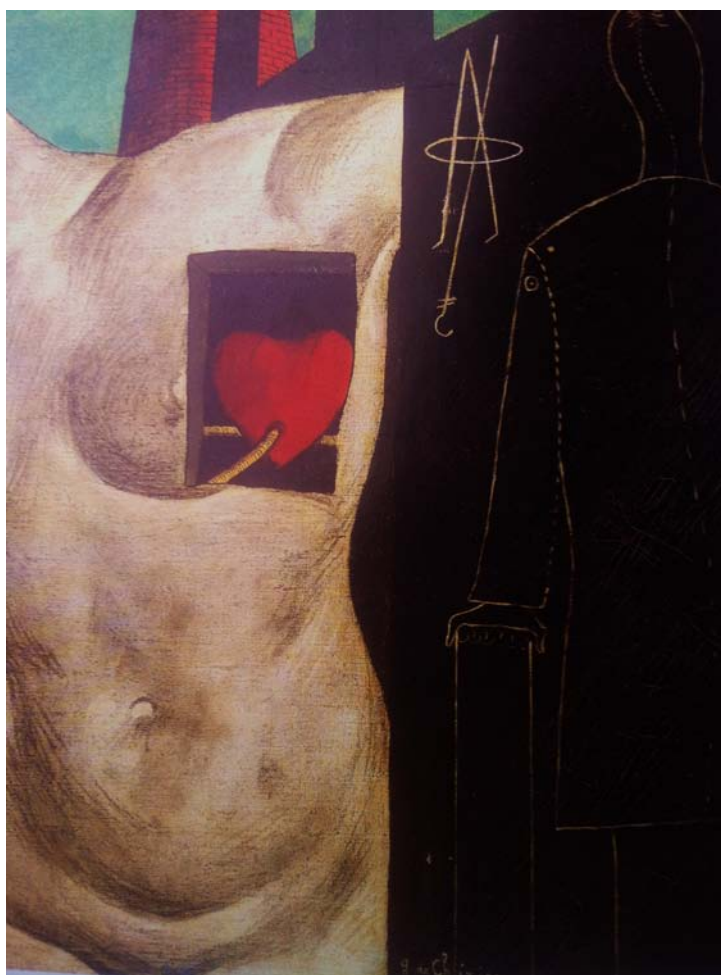


Fig.31. Giorgio de Chirico *Yo iré...el perro de vidrio* (1914)

Este lienzo es un segundo despliegue de la anatomía metafísica del drama, esta vez por conducto de la yuxtaposición de la estatua viviente, y el bosquejo de lo que será la próxima criatura insuflada de vida en los lienzos De Chirico, *el maniquí*. El único indicio que queda del hombre en este cuadro anunciador, es el símbolo del corazón insertado en el pecho de la estatua. Después de este lienzo y hasta 1919, las representaciones del sujeto en los lienzos De Chirico serán escasas; aparecerá alguna vez como miniatura, evocado por sus objetos cotidianos o de alguna manera excepcional⁸⁵.

En 1914 lo inanimado se apodera del sujeto en los lienzos, y se instauran otras compenetraciones materiales, en su mayoría tránsitos de objetos hacia otros objetos con forma humana. La estatua se convierte en maniquí; los maniqués De Chirico tienen connotaciones de vida. Años más tarde, De Chirico escribe bajo el pseudónimo de su esposa, Isabella Far, un artículo

⁸⁵ Por ejemplo en el lienzo *El retornante* (1917-1918) en donde aparece el mismo hombre con los ojos cerrados que en el cuadro *El Cerebro de un Niño* (1914).

llamado “Il Teatro Spettacolo” (1942); en éste los maniqués se presentan cual figuras que desean la vida: “Un maniquí quiere ser hombre, es monstruoso, aspira a la vida” (De Chirico, 2002 :210). Conforme su punto de vista, cuando un hombre sensible ve un maniquí, y por conducto de su sensibilidad alcanza a percibir el deseo de la figura por devenir viva, el hombre debe sentir un ímpetu por demostrarse a sí mismo y a los demás que no puede ser rebajado a tal parodia humana. Por lo cual, un maniquí que quiere devenir humano, es un estímulo para el hombre mismo hacia la vitalidad; el maniquí le hace sentir al hombre su posibilidad de reducirse a un objeto sin vida, y por ello es una figura que desafía la fuerza de lo animado. Dice De Chirico:

El maniquí no es una ficción, es una realidad, una realidad triste y monstruosa. Nosotros desapareceremos pero el maniquí se queda. El maniquí no es un juego, frágil y efímero, que la mano de un niño puede romper, no está destinado a divertir a los hombres, pero construyéndolo, los hombres lo han destinado a ciertas funciones [...] No es la ficción de la muerte, de la no existencia que nosotros buscamos sobre la escena. Si los hombres le pidieran al teatro tal ficción, el maniquí sería quizás una consolación, pero nosotros le pedimos al teatro en su lugar, la ficción de la vida (De Chirico, 2002: 211).

Los maniqués metafísicos De Chirico, en sus distintas complexiones, deben comprenderse entonces como figuras de tránsito, que si bien ya han devenido objetos, están llenas de una energía vitalizante, que supone un reto a los cuerpos vivos. Su ánima es un entramado muy sutil que sólo las “personas sensibles” pueden observar. Aunque en los lienzos metafísicos el sujeto se perdió adentro de la objetualidad y se transformó en maniquí, después de ser estatua, hay algo de él que persiste en ese cuerpo objetualizado. El sujeto subyace oculto, es un reto vital a partir de la figura de “su doble”.⁸⁶

La idea vital del maniquí metafísico, crea una conexión con una terminología de la investigadora Monique Borie, que me gustaría introducir. Esto debido a que su análisis tiene que ver con la idea de maniquí, en el estudio de ciertas formas del teatro de objetos y figuras. En su artículo “The living body and the object-body: an anthropological approach” (2014), propone al maniquí

⁸⁶ La palabra maniquí viene del holandés *manneken* (hombre pequeño). Sobre esta etimología hago un apunte de Sir James George Frazer en *La Rama Dorada. Magia y Religión*, la idea de que en el origen remoto del maniquí está el haber sido una réplica, un doble imaginario, etéreo del hombre; concebido así en algunas tribus primitivas como un recipiente del alma: “Así como el salvaje comunmente explica los procesos de la naturaleza inanimada suponiéndolos producidos por seres vivos que obran dentro o detrás de los fenómenos, del mismo modo se explican los fenómenos de la vida misma [...] si un hombre vive y se mueve sólo puede hacerlo porque tiene dentro un hombre o un animal que le mueve. El animal dentro del animal y el hombre dentro del hombre es el alma” Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, Fondo de Cultura económica, España, 1981, pp.216-219. El maniquí fue una operación mágica de rescate para que el alma del hombre no se fuera durante el sueño o la muerte, su tamaño variaba según la dimensión de los humanos a los que representaba. En algunas tribus de África y Australia, el alma habitaba dentro del cuerpo precisamente a manera de hombre pequeño. La idea del potencial de vida en los maniqués De Chirico está dada por una tensión entre el deseo de vida de lo inanimado en forma de maniquí, y el desafío que eso supone hacia los humanos que ya la poseen.

como “un intermediario entre el objeto-cuerpo y el cuerpo viviente, como el lugar de tensión entre la materia inerte y al materia que la vida anima” (Borie, 2014: 145). Esta óptica se parece al vitalidad que De Chirico plantea en sus maniqués metafísicos.



Fig.32. Giorgio de Chirico. *El astrónomo (la ansiedad de la vida)* (1915)

En otros lienzos De Chirico se observa claramente el proceso de compenetración del sujeto hacia la materia y viceversa, ya sea como sumatoria de articulaciones entre objetualidades diversas, o como un despliegue parecido a la forma de las estatuas procesuales de Klinger. En esta diversidad de tensiones está su sustancia lírica, bajo la óptica del segundo paso de la metafísica del objeto cotidiano, por el viaje del sentido que el enigma crea sobre las figuras. Las anatomías metafísicas del drama son metáforas porque fungen como espacialidades tensas, dentro de ellas se debaten mundos aparentemente contradictorios; aunados por el deseo de revelar al hombre en calidad de cosa, extraviado en las defiguraciones y las ramificaciones materiales. La poesía pictórica metafísica sucede aquí en las colisiones que se presentan entre la vida y la muerte, el sujeto y la materia, en la cualidad intermedia que se erige parte del enigma de su poesía pictórica. La materia

resuena, se prolonga y no deja de expandirse entre territorios desde sus propias líneas de fuerza. La materia de la que se componen las representaciones del sujeto y de los objetos-sujetos en los lienzos metafísicos, se comprenderá entonces, una materia activa en constante batalla de un lienzo a otro por ganar su propio territorio.

Las anatomías metafísicas del drama son formaciones materiales que poetizan los cuerpos animados e inanimados, tejiéndolos, confrontándolos o insinuándolos cual vitalidad, una vitalidad metafísica, parecida a una *materia vibrante*.⁸⁷ Por lo tanto, la metafísica del objeto cotidiano tiene la capacidad de propiciar un tipo de vínculo especial entre las presencias vivientes y las presencias inanimadas. El pintor permite el espacio propicio para que tales constituciones pueden dialogar, y generar de su co-existencia, formaciones materiales dispares, compenetradas. Con estas obras, el pintor se inventa, un lugar digno en el que lo inanimado puede revelarse, sin importar los límites y las amenazas que este acto desencadena a los contornos de las anatomías humanas.

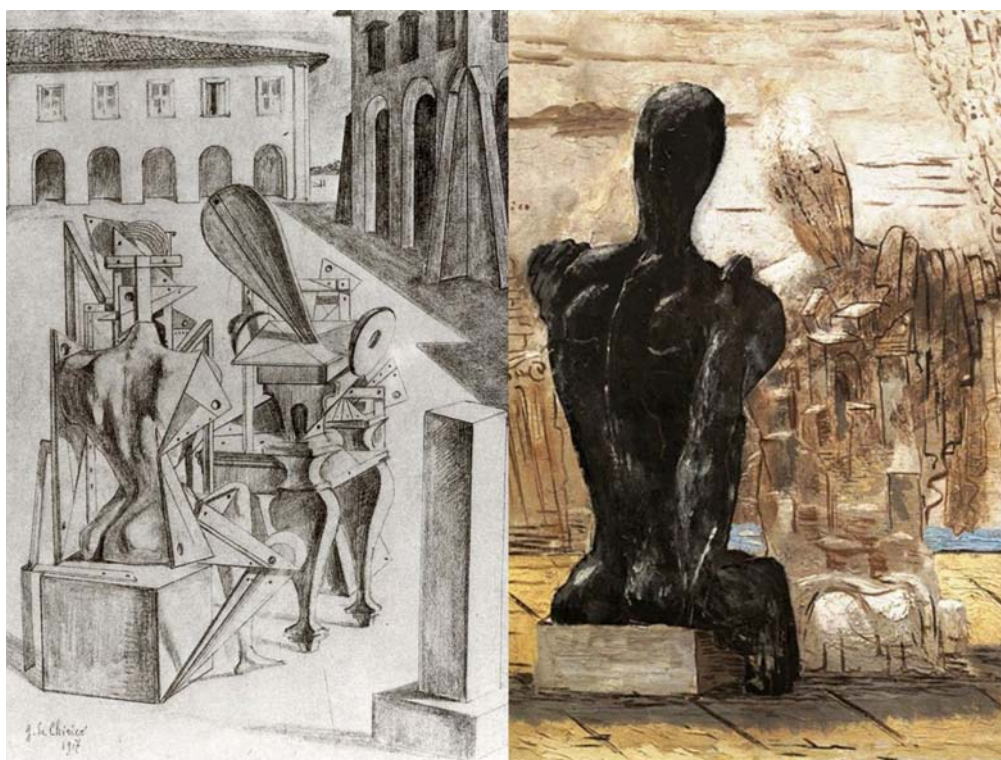


Fig. 33. Giorgio de Chirico *Los matemáticos* (1917) y *Los arqueólogos misteriosos* (1926)

⁸⁷ Tomo la noción de “materia vibrante” de un estudio de la profesora norte americana Jane Bennet, que defiende en sus escritos la posibilidad de un materialismo vital. Ella dice que la idea de la materia como una cosa pasiva, cruda, bruta e inerte por un lado, y la idea de la vida vibrante (nosotros), es una partición de lo sensible que nos ha vuelto ignorantes sobre la vitalidad de la materia y los poderes animados de las formaciones materiales. La vitalidad de la materia es la capacidad de las cosas para actuar como “cuasi-agentes” o fuerzas con trayectorias, propensiones o tendencias propias. En este estudio revisa la materia como actante en varios ejemplos, y se declara un estudio no antropocéntrico. Afirma que el consumismo y el desecho acelerado en las sociedades contemporáneas ocultan y nos hacen insensibles a la vitalidad de la materia. Cfr. *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Duke University Press, Estados Unidos, 2010, pp. 2-11.

12. Conclusión del capítulo I

Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”

Después de este recorrido por el pensamiento de Giorgio de Chirico, puedo proponer una definición del concepto de la metafísica pictórica, enfocada al objeto cotidiano. La elaboro interrelacionando en un micro-sistema, los términos examinados hasta este punto.

La **metafísica** se define como un estado de percepción poética a la que el sujeto accede por el conocimiento intuitivo durante un lapso excepcional, en el cual la causalidad del principio de razón y los vínculos que establece la memoria se anulan parcialmente. La consecuencia de esta fractura de los mecanismos habituales del pensamiento, es la vivencia de sensaciones desconocidas, entendidas como “revelaciones metafísicas” frente a los objetos cotidianos que componen el entorno material de los individuos. En este sentido, *la metafísica se constituye como una poetización del objeto cotidiano sostenidas por tres principios y un proceso de dos pasos; los estadios están interrelacionados y pueden contenerse unos adentro de otros, ya que son consecuencia unos de otros.*

Sus tres principios son:

1. Primer principio: la cosa. El objeto cotidiano se convierte en *cosa* al igualar o invertir la jerarquía de poder que produce su sometimiento frente al sujeto; se lleva a término una dinámica que lo emancipa de su utilitarismo, de su servilismo al hombre y con ésta se provoca una cualidad intermedia en la que el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto a subjetivarse en una compenetración material. Ver el objeto como cosa, tiene como consecuencia la predisposición de lo anímico para dejarse compenetrar por lo inanimado y viceversa;

2. Segundo principio: el enigma. El objeto cotidiano se torna un enigma porque hay datos que se suprimen de él, con esto se cancela su sentido unívoco y permanece inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia;

3. Tercer principio: el presagio. El objeto cotidiano se manifiesta con la fuerza del presagio, pues es capaz de despertar una sensación mediante la cual aparece como digno de ser comunicable y puede suscitar un efecto de inquietud en quien experimenta dicho potencial, pues se presiente que “hay algo” que transmite esa entidad matérica.

Los pasos del proceso son:

a) El **aislamiento** del objeto, acto que lo sustrae y lo aparta de su contexto, llevado a cabo con el fin de fracturar sus nexos con la memoria de sus relaciones habituales; efecto que lo

deslocaliza espacio-temporalmente y lo introduce en un tipo de temporalidad poética (*espectralidad*). En ésta no se experimenta la sucesión lógico-causal del tiempo, sino que emergen sensaciones de extrañamiento por las que los objetos aparecen vistos como por primera vez.

b) Su inserción en una nueva cadena de relaciones y correspondencias inesperadas, que lo vuelven susceptible de transformarse en un **generador de relaciones metafóricas**. Considerarlo como metáfora, incita a su animación no literal. Esto significa, que ésta sucede por las proyecciones subjetivas que el sujeto hace de él en la operatividad relacional, y por todo lo que no se dice del objeto conforme el principio del enigma.

Se presenta una *tensión gradual* cuando se pasa de uno a otro paso de este proceso. Por el primer paso se puede detectar un intencionalidad por despojar al objeto del sujeto y sin embargo en el segundo, tiende a ser una proyección subjetiva del sujeto en el viaje del sentido. Por el primer paso, queda liberado de su sometimiento doméstico para con el sujeto, pero en el segundo puede manifestarse aún al servicio de las relaciones metafóricas que lo siguen conectando al universo asociativo del sujeto. El objeto se libera de su ser funcional por el primer paso, pero no se libera de su reencuentro metafórico con el ser en el segundo. Este lapso no conforma un estadio en sí mismo, oscila entre ambas partes, se distribuye y es inherente a ellas.

De acuerdo a esta definición segmentada en estadios, un objeto cotidiano poetizado por el estado metafísico, contradice la primera idea que se dio de “objeto cotidiano”, una *ausencia de ser* en términos de Baudrillard: “rico en funcionalidad y pobre en significación, se refiere a la actualidad y se agota en la cotidianidad”(Baudrillard, 1968: 92). Como se decía, el objeto poetizado asiste a un *reencuentro con el ser* por los tres principios y los dos pasos del proceso. La metafísica induce entonces a un encuentro extraordinario con la objetualidad elegida, objetualidad inoperable en sus dimensiones funcionales, llena de sentidos. La metafísica del objeto cotidiano es un procedimiento poético que termina por “des-cotidianizarlo”, y lo convierte en una entidad lista para ser poseída en el “viaje venturoso” que emprenden “los indagadores de enigmas”.

Observaré detenidamente cómo se desarrolla el traslado de este concepto poético pictórico en la obra de Tadeusz Kantor. A partir de aquí, el concepto *la metafísica del objeto cotidiano*, comienza poco a poco desprenderse del contexto de su autor para poder movilizarse e integrarse hacia otra disciplina y una época distante, sin por eso perder de vista dentro de mi tesis, la firma intrínseca de su creador.

CAPITULO II

La poesía escénica de Tadeusz Kantor: la metafísica del Armario

Capítulo II. La poesía escénica de Tadeusz Kantor: la metafísica del Armario

El segundo capítulo de esta tesis está construido mediante tres dimensiones que confluyen constantemente en la redacción. Se verá que hay en Kantor un vínculo directo entre su contexto histórico y el surgimiento de sus primeras teorías de objetos. Me he propuesto así, hilar los nexos entre las condiciones objetuales producidas en su entorno bélico, sus propias ideas, las interacciones y diferencias que dentro de ellas propone el concepto de la metafísica. Desgloso estos tres lineamientos:

- a) La situación de ciertos aspectos de la objetualidad durante la Segunda Guerra Mundial (SGM) en Polonia;
- b) Los escritos, pinturas, fotografías y dibujos de Tadeusz Kantor sobre su idea del objeto;
- c) La definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”, obtenido en el capítulo anterior.

El capítulo consta de dos partes, en ambas se identificará el entramado de los tres lineamientos, en la segunda será más minucioso el desarrollo del apartado c). La primera parte está dedicada a identificar los rubros más generales que conforman los principios básicos de Kantor hacia los objetos (realidad, pobreza y autonomía); nociones que configuran lo que en esta tesis se denomina “su revelación metafísica”, en razón de la vivencia del tiempo extraordinario que le tocó vivir (SGM). La segunda parte se compone de un análisis que enfoca el apartado c) a un objeto específico, el *Armario* (de su puesta en escena de 1961 *En la pequeña casa del campo* de Stanilav I. Wietkiewicz).

2.1 Soportes de la poesía escénica de Kantor: objetos reales, pobres y autónomos

En febrero del 2015 realicé un viaje de estudios a Cracovia, Polonia, como parte de esta tesis. Partí en búsqueda de datos útiles para el trabajo de los apartados **a)** y **b)** arriba señalados, basándome en espacios dedicados a preservar memorias: la memoria histórica de la ciudad durante el genocidio nazi, la memoria del legado teórico-plástico de Tadeusz Kantor en la *Cricoteka*.⁸⁸



Fig. 34. Arriba la entrada a la sede antigua de la *Cricoteka*. Abajo las nuevas instalaciones de la *Cricoteka* inauguradas en el 2014. Fotografías realizadas por la doctoranda en Cracovia.

⁸⁸ Indica la investigadora Heike Munder: “En un intento por llenar las brechas en su obra, [Kantor] creó su propio ‘centro de datos de la memoria’, el archivo de la *Cricoteka*, fundado en Cracovia en 1979, en el cual colecciona meticulosamente trabajos de arte, documentos, *posters*, objetos, trajes y accesorios. Hoy, la *Cricoteka* es todavía la institución más importante en administrar y documentar su trabajo” en “Tadeusz Kantor and the Repressed Conscience of Society” en *Tadeusz Kantor*, Migrosmuseum, Zürich, 2009, p.71. La traducción del inglés es mía. Se puede consultar la página del Archivo en: <http://www.cricoteka.pl/en/>. Por otro lado está el *Atelier* de Kantor, un espacio que él adquirió en el ático de un edificio para exponer sus dibujos y en el que se conserva su habitación de estudios. Cabe mencionar de la *Cricoteka*, que la sede mítica del lugar (la fundada por Kantor) se ubicaba anteriormente en un viejo sótano sobre la calle Kanonicza; ahí el director hizo distintas acciones y representaciones. Actualmente ese lugar está cerrado y la nueva sede es un enorme edificio de varios pisos, creado años después de la muerte de Kantor (1990). La institución realiza exposiciones y eventos de distinta índole, que aparte de exhibir temáticamente el trabajo del director, busca relacionar su obra con creadores contemporáneos. La nueva web se puede consultar en este enlace: <http://www.news.cricoteka.pl/?lang=en> En la *Cricoteka* revisé fotografías, obra plástica del autor, traducciones de documentos del polaco al inglés y videos que están en su archivo digital. Obtuve por parte del encargado del Archivo, dos tipos de documentos útiles para este trabajo, que detallaré en el momento pertinente.

El encuentro que tuve en el primer recinto de memoria que abordó aquí, sitúa el discurso de la tesis, en las relaciones del origen del *Teatro Independiente* o *Clandestino* (1942-1944) de Kantor, y el deterioro material en el que se encontraba sumergida la comunidad judía durante la ocupación nazi de Cracovia⁸⁹. En la muestra permanente del *Museo de la Fábrica de Oscar Schlinder, Deutsche Emailwarenfabrik*, “Cracovia bajo la ocupación nazi 1939–1945”⁹⁰, se exhibe la maqueta del montaje *el Retorno de Ulises* (1944) de Kantor, versión del drama de Stanilaw Wyspiansky (Cracovia, 1869-1907). La maqueta está colocada junto a miles de narraciones en formatos diversos, relatoras de las particularidades de la Historia de los judíos en Cracovia. La museografía presenta la tragedia de la guerra en planos individuales y colectivos, retrata la vida cotidiana en el marco de la ocupación, inmortalizada en objetos ordinarios, fotografías, periódicos, documentos personales y oficiales. El recinto busca asentarse en la ciudad como “La fábrica de la memoria”. La obra de Kantor se considera dentro de esta memoria, un reflejo cultural del dolor por el que se atravesó durante ese oscuro periodo. Al ser su maqueta parte de este repertorio de testimonios, se puede comprobar el eco que tuvo en sus creaciones (precisamente a partir de ese trabajo), la hostilidad que se vivía en su entorno.

⁸⁹ Los ocupantes llegaron el 6 de septiembre de 1939 y fracturaron la convivencia que se había mantenido durante siglos entre judíos y polacos en Cracovia. Para profundizar en la historia de la destrucción de los judíos. Cfr. Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, Trad. Cristina Piña Aldao, Akal, Madrid, 2005, p.67, 953. Kantor estuvo familiarizado desde la infancia con las tradiciones judías. Nació en Wielopole Skrzyńskie, un pequeño pueblo polaco-judío en el este de Polonia. Dice: “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 la luna, las bodas judías. De un lado la 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” Kantor, *El teatro de la muerte*, Trad. Graciela Isnardi, Ediciones La Flor, Argentina, 2003, p.9. En muchas de sus obras se localizan inspiraciones de la cultura judía. La Cricoteka organizó en el 2013 una exposición titulada *Jewish motifs in the work of Tadeusz Kantor*, curada por Józef Chrobak. Se puede consultar acerca de ésta en el siguiente enlace: <http://www.news.cricoteka.pl/jewish-themes-in-tadeusz-kantors-art/>

Independientemente de esta cercanía de la cultura judía con la vida y obra de Kantor, aclaro que en lo que resta de este capítulo, cuando se hable de Holocausto, se sobreentenderá que están incluidas la totalidad de víctimas de orígenes diversos que implicó el genocidio nazi: gitanos, homosexuales, discapacitados, republicanos españoles, etc.

Aparte del estudio exhaustivo de Hilberg arriba citado, utilizaré también en este capítulo, partes selectas del repertorio de testimonios recuperados por el cineasta Claude Lanzmann en su documental *Shoah* (1985). Cfr. *infra*. “b) El Armario como multi-espacio de la opresión y la corporalidad en masa” p. 205. Si bien las dos son fuentes enfocadas al Holocausto judío, han sido elegidas por ser documentos que en mi opinión, reflejan algunas condiciones generales, acontecidas en ese contexto, como se verá; por lo mencionado, propongo que las citas de tales textos sean leídas de forma inclusiva, abocadas a un sentido amplio de la catástrofe.

Por otro lado, más que profundizar en la historia de la destrucción, a esta tesis le interesa revisar lo que ocurría con la objetualidad de las víctimas, en la llamada *guetización* y las deportaciones, en vínculo con las concepciones del objeto en Kantor. Lo mismo algunos aspectos del tránsito de la materia que ocurrieron en este lapso, puntos que se revisarán.

⁹⁰ La exposición está curada por Monika Bednarek. Es una historia acerca de Cracovia y sus habitantes judíos y polacos durante la SGM. En la historia del dueño de esta fábrica, está el haber salvado las vidas de cientos de judíos dándoles trabajo. Parte de lo que se expone son los testimonios de los trabajadores rescatados por Schlinder, así como de sus descendientes. Se puede leer más sobre las características de esta muestra en el siguiente enlace: <http://www.mhk.pl/exhibitions/krakow-under-nazi-occupation-1939-1945>

La magnitud de la contienda perjudicó asimismo y en gran medida su propia biografía.⁹¹ Afirma la curadora y escritora alemana Heike Munder en su ensayo “Tadeusz Kantor and the Repressed Conscience of Society”: “Su obra está marcada por las dos guerra mundiales y por la exterminación de la población judía de Cracovia. Una similar influencia formativa en su trabajo fue la declinación de la vida cultural en la sociedad reprimida de la posguerra, Comunismo y Guerra Fría. En Polonia, este periodo esta marcado por un fuerte catolicismo y por una extendida represión del pasado” (Munder, 2009: 70).⁹² Sin embargo, Kantor ideó su estilo muy personal de traducir los afectos y la memoria de la guerra con los objetos cotidianos de su teatro, lejos de hacer un retrato realista de los hechos o constituirse un teatro de denuncia social.⁹³ Creó su propia terminología y afinó el contenido social de sus obras en diversas traslaciones poéticas, que le proporcionan al concepto “metafísica del objeto cotidiano”, una posibilidad de acercamiento con su trabajo. Justamente lo que interesa revisar aquí, es el tipo de metafísica personalizada que en su teatro, pudo producir el objeto cotidiano durante y después de la SGM. Parto entonces con algunas premisas

⁹¹ El padre de Kantor, Marian Kantor, se reclutó en la Primera Guerra Mundial en 1914, partió para el frente y nunca volvió. Años más tarde en 1940 fue deportado al campo de exterminio de Auschwitz, donde murió el 1 de abril de 1942, asesinado por un policía alemán. Para ver datos específicos y minuciosos de la historia de la familia de Kantor. Cfr: Józef Chrobak, *Wielopole Skrzynskie di Tadeusz Kantor*, Trad. del polaco al italiano de María W. Olszanska, Cricoteka, Cracovia, 2005, pp.9-34.

⁹² Complemento esta afirmación con la mirada de Elka Fediuk, estudiosa de la obra de Kantor: “La vida de Kantor atraviesa casi todo un siglo de acontecimientos que sacuden los fundamentos de los valores humanistas. Su nacimiento (1915) está inscrito en una guerra mundial a la que le sigue la revolución bolchevique (1917), que sume a la recientemente recuperada Polonia como Estado soberano (1918) en una nueva guerra (1921); a partir de este momento, lo que se llama ‘paz’ tendrá siempre un trasfondo muy frágil. La época de entreguerra, que coincide con el proceso de formación de Kantor como hombre y como artista, se caracteriza por un fuerte deseo de construir una patria, pero también está ‘contaminada’ por todas las dudas que aportan las experiencias históricas [...] la atmósfera en la que transcurren sus primeros años palidecerá frente a la experiencia de la segunda guerra mundial y la ocupación nazi. Aquellos años constituirán para Kantor una lente poderosa que le permitirá la descomposición de las referencias básicas y la configuración de imágenes fundamentales que desbordan el pensamiento y desafían aquella realidad, no para asimilarla, sino para trastocar su significado, para ver a través de su miseria el sentido de lo humano”, Prólogo a la versión en español llevada a cabo por la misma autora, de Krzysztof Miklaszewski, *op.cit.*, p. 16.

⁹³ En 1988, dos años antes del final de su vida, Kantor escribió un manifiesto que acompañaba el estreno de su obra *Jamás volveré aquí*, en el que como lo apunta la investigadora Elka Fediuk: “nos revela la importancia de la confesión personal, de la que echó mano a partir de *La Clase Muerta* ‘La confesión personal... Un genero hoy poco común y raro. En nuestra época dela vida cada vez más colectivizada, de la colectivización en crecimiento terrible, es un género más bien molesto e incómodo [...] La confesión personal... en otros tiempos de gran efecto, objeto de sospecha y acusada de narcismo se vuelve en este instante infantilmente ingenua [...] He aquí el mapa de esta batalla: en el principio está el desprecio (mío) hacia la Historia “universal” y *oficial*, hacia la historia que se ocupa de los movimientos de masas, de las ideologías de masas, de los sucesivos mandatos de los Gobiernos, del terror del poder, de las guerras masivas, de los crímenes masivos... Frente a estas “potencias” está, la *Pequeña, Pobre, Indefensa* pero magnífica historia de la vida *humana individual*”, Miklaszewski, *op.cit.*, pp.14-15. Para esta tesis, lo declarado en este fragmento, es un posicionamiento por el cual entender la manera en que Kantor poetizó su experiencia individual respecto a la Historia que le tocó vivir. Pese que fue con algunas de sus obras (*La Clase Muerta*, *Wielopole*, *Wielopole* y *Nunca más volveré aquí*) que su perspectiva de la confesión cobró más fuerza y visibilidad, en este trabajo se piensa que el concepto comenzó su largo y multiforme origen, desde los primeros años en los que reflexionó en otros modos de abordar la objetualidad. Como se verá en su momento, el Armario era ya una metáfora del “interior de la imaginación”, que pasó a ser después, el “armario de *su* memoria.”

básicas de su objetualidad, concebidas en la época de la ocupación, y continuó más adelante con el análisis minucioso de la metafísica del Armario.

2.1.1 Revelación metafísica: Apunte introductorio a la objetualidad en tiempos de guerra

El retorno de Ulises (1944) es un hito, un hecho cúspide en el cambio de la mirada de Kantor hacia la objetualidad en escena. Escribió: “El día del estreno [de *El retorno de Ulises*], los diarios trajeron las primeras noticias de la invasión de los Aliados. Se hacía necesario dejar de lado el esteticismo, composición ornamental, abstracción. En un espacio definido por las dimensiones ideales del arte -penetró brutalmente el objeto tomado de la realidad que apretaba por todas partes.” (Kantor, 2003: 24) Añade en otra nota:

La abstracción que existió en Polonia hasta el estallido de la SGM, desapareció en la época del genocidio de masas. Esto podría considerarse un fenómeno común. La bestialidad estaba puesta en primer plano por la guerra [...] la realidad era más fuerte. Cualquier intento de ir más allá de ella se quedaba en nada. El trabajo de arte perdió su poder. La rabia del ser humano, atrapado por otra bestia humana, maldijo el ARTE. Teníamos sólo la certeza de retomar la cosa más cercana. EL OBJETO REAL, y llamarlo ¡objeto de arte! (Kobialka, 2009: 679)



Fig. 35. Arriba, maqueta de *El Retorno de Ulises* (1944); abajo recreación posterior del espacio (1981)

A lo largo de los escritos de Kantor, se lee la necesidad de trabajar con objetos tomados de la realidad. Las secuelas del genocidio nazi marcaron su sensibilidad frente a el tratamiento de los objetos en su teatro. La brutalidad de lo real modificó de manera radical, su idea del objeto escénico; tradicionalmente confinado a ser parte de un decorado artesanal, sometido a la trama de un texto dramático y a las acciones de los actores. Kantor subvirtió la idea de una entidad material que quedaba relegada a una dimensión secundaria, accesorio, en el rango del *atrezzo* o la utilería. El objeto se convertiría en todas las obras de Kantor, un agente transgresor y desafiante hacia los demás códigos del espacio escénico; cuyo origen está en su ser arrebatado de lo real en tiempos de guerra. La realidad “que apretaba en todas partes” en el contexto dentro del que Kantor se daba cuenta de lo anterior, ocasionó una serie de desviaciones ante la supuesta “cotidianidad de los objetos.”

A este respecto, los franceses, Michel Laubu y Jean-Luc Mattéoli, creadores y teóricos de teatro de objetos, relatan en un artículo titulado “L’esprit de peu se rit - un jeu...” (2011), que el incremento de objetos diseñados para la vida cotidiana, experimentó un giro perceptivo con el estallido de la SGM. Por un lado los objetos se utilizaron para aniquilar a millones de personas, mostrando el lado más deshumanizador de la objetualidad tecnológica (la ametralladora, el avión, el tanque, las armas); por otro, la objetualidad fue “la única superviviente” en un entorno de numerosos seres queridos desaparecidos. A la “objetualidad post-catástrofe” se le atribuyó la capacidad de recordar simbólicamente a las personas perdidas en el conflicto bélico. “El objeto es a menudo todo lo que queda de los desaparecidos: los primeros relicarios privados, de acuerdo con Catherine Trévisan, aparecen en las casas, relicarios personales. Son los objetos cotidianos, personales, los que las familias recogen y los depositan porque tienen el poder de representar a los difuntos.”⁹⁴ Los autores expresan que el dolor producido por las pérdidas de la SGM, instigó las alteraciones de la mirada que sólo privilegiaba el valor de mercado en los objetos: “en pleno siglo de avances científicos, resurgió hacia ellos un comportamiento mágico.”⁹⁵ Además de esta cualidad que indican los autores, para 1944, año en que se estrenó *El retorno de Ulises*, la objetualidad generada por la SGM en Cracovia, se debatía entre otras varias líneas. Todas eran fuerzas que desviaban la supuesta cotidianidad de un objeto, lo apartaban de su uso funcional.

⁹⁴ Michel Laubu y Jean-Luc Mattéoli, “L’esprit de peu se rit - un jeu...” en *Agôn* [En línea], (2011) N°4 : *L’objet*, Dossiers, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026>. Es un texto sin paginación.

⁹⁵ *Idem*.

Pongo un primer ejemplo, asociado a lo que mencionan Matteoli y Laubu: la afectividad proyectada en los objetos espoliados, confiscados a las víctimas. Los alemanes los clasificaron, y re-acomodaron para beneficio de los suyos. Sus pertenencias fueron despojadas, violentadas, acumuladas, numeradas y vueltas a poner en circulación para uso alemán. Los objetos cotidianos arrebatados, transitaron por un ciclo vital que si se trata de explicar en el tiempo: pasó por condensar un dolor inicial, después un éxodo hacia su uso en manos enemigas, y en muchos casos terminar al día de hoy en los distintos memoriales, cual relatores, testimonios singulares de la Historia.⁹⁶ Los objetos confiscados a las víctimas, expandieron su materialidad en el territorio dominado por los alemanes y devinieron fragmentos afectivos, depositarios de contradicciones anímicas: la objetualidad se cargó de un “animismo perverso”, la materia que llevaba inscrita la masacre de millones de personas en su escala ínfima.⁹⁷

En una cartela de “La fábrica de la Memoria” se explica:

Desde mediados de julio de 1941, las propiedades dejadas por los judíos eran valuadas por grupos de judíos expertos reunidos para ese propósito por la Oficina de Justicia. Cada pieza de equipaje o mueble, cada alfombra, cada pintura, y cualquier otro pequeño objeto estaba numerado y clasificado como adecuado o inadecuado para los alemanes. Los artículos adecuados, eran colocados en tiendas. Las cosas restantes eran vendidas a nuevos residentes. Las cantidades tenían que ser pagadas hacia los fondos municipales con la anotación “capital extranjero.”

Un dato complementario, es que el ahora museo del Campo de Concentración de Auschwitz-Birkenau, acumuló y guardó objetos originales, artilugios que fueron arrebatados a los deportados y asesinados, hallados en el terreno del campo y sus cercanías, después de la liberación. Sus registros cuentan con: más de 80.000 zapatos, alrededor de 3.800 maletas (2.100 de ellas llevan marcas o nombres que los judíos escribían antes de que les fueran decomisadas), alrededor de 12.000 ollas,

⁹⁶ A propósito de la enunciación de este ciclo, estoy de acuerdo con el antropólogo hindú Arjun Appadurai, en que los objetos como las personas, tienen una vida social, una trayectoria total, a partir de que son puestos en circulación y son mercancías (objetos de valor económico, en donde este estatus es sólo una fase según la vida de ciertas cosas). En este sentido, se pueden trazar las líneas biográficas de los objetos. Dice: “Mediante el uso de ciertos ejemplos etnográficos, espero mostrar que el flujo de las mercancías en una situación dada es un arreglo que se desplaza entre rutas socialmente reguladas y desviaciones [...] tal cual lo destaca Igor Kopytoff, pueden concebirse provechosamente como si tuvieran historias vitales. En este enfoque procesual, el enfoque mercantil en la historia vital de un objeto no agota su biografía, está culturalmente regulada y su interpretación queda abierta en cierto grado a la manipulación individual.” *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Trad. Argelia Castillo Cano, CNCA Grijalbo, México, 1991, p. 33 Appadurai, menciona que algunas de las desviaciones en la vida de los objetos, están dadas por los saqueos y las guerras, como el caso de los bienes de las víctimas durante el genocidio nazi.

⁹⁷ Esta es una perspectiva hacia el objeto cotidiano que reintegra las ideas de Baudrillard, en torno a la diferencia del objeto funcional con el objeto poseído. Los objetos cotidianos de las víctimas de un guerra tienen un matiz de posesión anímica y emocional a los ojos de quienes sufren una pérdida dolorosa, pertenencias después re-valoradas como reliquias; al *poseerlas* se separan indefinidamente de su propiedad mercantil. En ellas pueden surtir algunos procesos sustitutivos, dentro de los que se evoca el sujeto en el objeto, procesos parecidos a las “sinédoques objetuales” de las que se escribió en el apartado ocho del primer capítulo de esta tesis, “Segundo paso del proceso de la metafísica de los objetos cotidianos: el objeto como generador de relaciones metafóricas”. *Cfr. supra*. p.84, nota al pie no.71. También las objetualidades de las víctimas que señala Matteoli plenas de un comportamiento mágico, son las que promueven un *reencuentro del ser* (objeto cotidiano poseído, rico en significación, anacrónico e inagotable).

40 kilos de gafas, 460 prótesis, 570 uniformes de los prisioneros del campo, 260 prendas de ropa de civil, 260 *talits* (chal de oración judío), 40 m cúbicos de objetos metálicos fundidos, 60.000 objetos de colecciones artísticas (entre ellos 2.000 objetos realizados por los mismos prisioneros en los campos). Se tienen al cuidado del museo 2 toneladas de pelo cortado a las mujeres deportadas del campo.⁹⁸

Aunque no me consta de ninguna manera directa, pienso que esta primera línea de circunstancias afectivas de la objetualidad y el patrimonio material de las víctimas de la SGM, contribuyó, al posicionamiento de Kantor respecto a la importancia del peso de lo real del objeto traído a escena; el objeto metamorfoseado en un territorio de afecciones, reflejo de su tiempo. En otro sub-capítulo de la segunda parte, revisaré en qué aspectos de sus teorías, encuentro una analogía con esta circunstancia del espolio de la objetualidad, ya en años de la posguerra.⁹⁹

⁹⁸ Información extraída de la página web del Museo: <http://auschwitz.org/en/>

Como parte de esta reserva objetual, habría que preguntarse en dónde están los objetos de las víctimas no judías. Complemento los datos del museo con la perspectiva de la investigadora Isabel Fonseca, tomada de su trabajo de campo sobre los gitanos *Enteradme de pie. El camino de los gitanos*: “El emplazamiento del *Zigeunerlager*, o campo gitano, está señalado en el plano mural que hay en la arcada que da acceso al enorme recinto de Birkenau. Estaba situado en la hilera de barracones más alejados de la entrada principal, lo que significaba que los gitanos tenían una buena vista tanto de las cámaras de gas como de los hornos crematorios. Aparte de unas cuantas chimeneas de ladrillo en ruinas, no queda nada del campo gitano de treinta y ocho barracones. Tres kilómetros y medio carretera abajo, en el campo principal de Auschwitz, los bloques prisión han sido convertidos en pabellones nacionales, en cada uno de los cuales se explican las bajas respectivas de uno o dos países: U.R.S.S.; Polonia; Checoslovaquia; Yugoslavia y Austria; Hungría; Francia y Bélgica; Italia y Holanda. En el bloque 27 hay una exposición independiente titulada «El sufrimiento y la lucha de los judíos». Otros bloques (4, 5 y 6) contienen, junto con fotografías y documentos y explicaciones técnicas de la maquinaria de la muerte, las cosas que dejaban atrás los asesinados. Allí, en una caja de cristal, había una muestra de las siete toneladas de cabello de mujer que se encontraron cuando se liberó el campo, envasado en paquetes de veinticinco kilos y preparado para venderlo, a cincuenta *pfennigs* el kilo, para forros de trajes. (Le pregunté a la guía polaca por qué el cabello era sólo de un color, castaño desvaído. El gas, dijo. Zyklon B daba el mismo tono de color a la piel y al cabello.) Y allí había una pared de gafas, casi todas de montura metálica; otra de cepillos de dientes y del pelo: de fotos que eran retratos de seres queridos; de zapatos de niños con correas y botones; de abriguitos y vestiditos. Delante de la muestra de maletas de cuero marrones incliné la cabeza para leer los nombres judíos, todos ellos cuidadosamente caligrafiados, con una dirección, en letras blancas grandes y gruesas. Ante todas aquellas posesiones (los accesorios ordinarios de la vida burguesa en la Europa de preguerra civilizada y asentada) comprendí de pronto que una razón de que los gitanos no tengan una presencia allí en Auschwitz ni en nuestros archivos mentales privados del Holocausto es que ninguna de esas cosas era suya. Ellos parecen haber desaparecido sin dejar rastro. No hace falta forzar la imaginación para entender por qué están ausentes también los gitanos hasta del lugar más visible: la enorme bibliografía del Holocausto. Las tradiciones orales e itinerantes de los gitanos, junto con el analfabetismo generalizado, no han producido demasiados investigadores gitanos. Y hay pocas historias en profundidad de la *porraimos* hechas por no gitanos; los roma están igualmente ausentes tanto de las historias populares como de las académicas generales. Hasta en las fuentes primarias (las disposiciones legales que elaboró el Reich para controlarlos y luego matarlos) están oscurecidos los gitanos. Bajo la denominación de «desviados sociales» se les incluyó en las leyes destinadas en principio a los disminuidos ingresados en instituciones (Las primeras víctimas de las matanzas masivas). En julio de 1933 se promulgó una ley para la prevención del nacimiento de niños con enfermedades hereditarias, en noviembre de ese mismo año las normas para el control y la reforma de los desviados sociales y los delincuentes habituales. Muchos sinti y roma fueron esterilizados sin su consentimiento en aplicación de estas “medidas”. Dos leyes de 1935 prohibieron el matrimonio y las relaciones sexuales entre alemanes y no europeos, incluidos gitanos. Aunque no se les mencionaba tampoco por el nombre, el comentario semioficial sobre las Leyes de Nuremberg establecía que: «En Europa sólo son en general portadores de sangre extraña los judíos y los gitanos.» Trad. José Manuel Álvarez Flórez, Ed. Península, Barcelona, 1997, pp. 329-30.

⁹⁹ En el apartado “c) El Armario como reclusorio de personas: maltrato, tránsitos corporales y *bio-objetualidad*” del sub-capítulo “2.2.3.3 Las relaciones metafóricas del Armario: las sensaciones de la SGM como su presagio más oculto.” Cfr. *infra*, p. 215.



Fig. 36. Objetos de las víctimas del Holocausto en el *Museo de la Fábrica de Schlinder*



Fig.37. Acumulaciones de objetos de las víctimas del Holocausto en el *Museo de Auschwitz Birkenau*. Estas dos figuras son *collages* de fotografías realizadas por la doctoranda en los recintos señalados.

Lo que es indudable, porque está registrado en muchos de los escritos de Kantor, son sus cambios de pensamiento, ante lo objetos, ocasionados por la SGM. La guerra fue una intensidad que se infiltró en todos los niveles de la vida del director, volviéndose un estímulo para las revoluciones estéticas en su práctica artística. Explica Kantor: “A. Artaud decía que el arte era una realidad esencialmente próxima a la enfermedad, la locura y la muerte. Yo agregaría que a la guerra. Cuando comencé a hacer teatro, por allá, durante la guerra, entonces descubrí todas las nociones y definiciones que he utilizado después. Encontré entonces que para mi, y aquel grupo de gente de teatro, *la guerra fue un tiempo ideal para experimentar, crear y abordar nuevas proposiciones*”¹⁰⁰ (Martínez, 1992: 69). Y en otra cita: “Todos los valores que he desarrollado a continuación, no solamente en el teatro, sino también en la pintura, nacieron durante la ocupación, en el Teatro Clandestino” (Martínez, 1962: 60). El peso de lo real de la objetualidad en tiempos de guerra, las situaciones insólitas a las que eran sometidos los objetos cotidianos de las víctimas, entre otras líneas de la objetualidad bélica que se abordarán, encauzaron espontáneamente a Kantor a adentrarse en el *tiempo excepcional*, inherente a las revelaciones metafísicas. El “tiempo ideal” que fue la guerra, temporalidad de experimentaciones dada su fuerza catastrófica, capaz de trastornar todos los órdenes de lo real, despertó en el creador la percepción poética de la realidad material.¹⁰¹

Así entonces, para esta tesis, el desastre social fue un tiempo propicio a su revelación metafísica de los objetos cotidianos. En este lapso derivó, nombró y particularizó sus nociones básicas del objeto. Si en De Chirico las revelaciones metafísicas devinieron por el “teatro de objetos” dispuesto en los escaparates de las calles de París -sustentadas por sus lecturas filosóficas-, en Kantor devinieron por la realidad extraordinaria que la catástrofe le daba a los objetos. Las sensaciones desconocidas, el presentimiento de la otra vida de los objetos, su desplegarse como *cosas*, fueron estímulos creativos ramificados de esa realidad.

La secuela del hallazgo se perpetuó en refracciones múltiples, después de la guerra. Dio lugar a otras revelaciones metafísicas posteriores, siempre ante los objetos, secundadas por el impulso emergente que le ocasionó vivir durante la época del exterminio. Escribió en *Mi obra, mi viaje* (1988), ya pasados los años de ese periodo inicial de revelaciones:

¹⁰⁰ Las cursivas son mías.

¹⁰¹ A este respecto se puede consultar mi ensayo *Escenarios post-catástrofe: Filosofía Escénica del Desastre* [Premio Internacional de Ensayo teatral 2010] Artezblai-Paso de Gato, Bilbao, 2011. En este ensayo uno de los capítulos está dedicado a la objetualidad del desastre en Kantor, aunque no mediante la óptica de la metafísica. *Cfr:* pp. 41-47.

No es fácil para mí explicar hoy ese extraño y notable tiempo después de la guerra, ese tiempo, todavía lleno de angustia y memorias de guerra, y con el cual me sentí como renacer [...] 1947 un año crucial [...] el tiempo de la guerra y el tiempo de los “señores del mundo” me hicieron perder mi confianza en la vieja imagen [del hombre] que había sido perfectamente formada, elevada, por encima de todas las demás especies, aparentemente menores. Fue un descubrimiento. Detrás del ícono sagrado, había una bestia escondida [...] esta es la explicación que yo ofrezco del periodo de la posguerra [...] *una desconfianza de las pretendidas formas elevadas*, de las especies y civilizaciones, estaba creciendo en mí. Así que había un imperativo interior para descender hacia las más bajas y profundas capas de la naturaleza y de la condición humana (Kobialka, 2009: 190).¹⁰²

Al retomar la definición de metafísica concluida en el capítulo anterior¹⁰³, deduzco que en Kantor la revelación, apareció por su desconfianza hacia la jerarquía de los valores, por una incredulidad hacia las referencias en todos los órdenes tenidas por verdaderas. Kantor cimentó su mirada poética en el derrumbe de lo válido, su mirada lastimada transformó su campo de visibilidad, dejó salir a la superficie las sensaciones desconocidas de la materia, intensidades invisibles que ya eran parte de la realidad excepcional; intensidades que circulaban y tenían sus propios circuitos de vida en la objetualidad desapercibida.

En 1971 escribió en *Historia de la Silla*:

Todas las manipulaciones artísticas con un objeto tienen sus finalidades metaestéticas, diría incluso “metafísicas.” Esta esfera me fascina desde hace mucho. En estas actividades, parecidas a rituales de magia, el objeto, familiar y “domesticado” por la utilidad de la vida, descubre de pronto su existencia independiente, “extraña.” Los objetos más utilitarios, los de categoría “inferior”, se prestan a esto (Kantor, 2003: 201)

Kantor fue consciente de “los otros rostros” de los que eran capaces los objetos de categoría inferior, implementando en este apunte un enlace con De Chirico. La vida independiente, extraña, inherente a la materia insignificante, es para Kantor igualmente, una *metafísica*. Sucede que Kantor le dio otros nombres (*Teatro Informal*, *Teatro Cero*, *Teatro de la Muerte*, etc.) a esa esfera de extrañamiento, ya que nunca constituyó un “teatro metafísico” como tal. Inventó sus tácticas de *poetización* de los objetos de categoría inferior, conforme la naturaleza de sus particulares revelaciones metafísicas, las primeras de ellas en los años de su desencanto hacia la figura del hombre.

¹⁰² Las cursivas son mías. En adelante, todas las citas del libro Michal Kobialka. *Further on, Nothing*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009 [versión Kindle], son traducciones mías del inglés al castellano.

¹⁰³ La metafísica se define como un estado de percepción poética a la que el sujeto accede por el conocimiento intuitivo durante un lapso excepcional, en el cual la causalidad del principio de razón y los vínculos que establece la memoria se anulan parcialmente. La consecuencia de esta fractura de los mecanismos habituales del pensamiento, es la vivencia de sensaciones desconocidas, entendidas como “revelaciones metafísicas” frente a los objetos cotidianos que componen el entorno material de los individuos.

En De Chirico asignarle a lo más ínfimo un atributo monumental en la pintura (la nueva psicología metafísica de las cosas), establecía otra vivencia y otra jerarquía del mirar. Tenía que ver con subvertir los órdenes del “wagnerianismo arquitectónico”, punto de vista que era un contraflujo de la mirada común, que dejaba de apreciar lo insignificante en su aspiración hacia lo “más elevado”. En Kantor, el llamado por “las capas más bajas capas de lo natural”, se dio así también, por la desconfianza que “las formas elevadas, de las especies y las civilizaciones”, le produjeron después de la masacre del Holocausto.¹⁰⁴ Los dos creadores, desconfiados de los hombres en diferentes épocas, decidieron re-dirigir su mirada, y ver lo aparentemente insignificante, lo discriminado, lo irrelevante en las escalas materiales. De Chirico puso en marcha esta visión poética de lo ínfimo objetual antes de que comenzaran las guerras mundiales, Kantor inició a cavilar en ella, un año antes de que culminara la segunda. Los dos quisieron liberar del antropomorfismo a los objetos ínfimos, rescatarlos de su encadenamiento al servilismo doméstico. Fueron dos metafísicas de raíces distantes: en uno se formó después de leer a Schopenhauer y a Nietzsche, en el otro por el impulso que le dejó la catástrofe social.

En el teatro de Kantor, los objetos se independizaron de su sometimiento escenográfico antropomórfico, y proyectaron existencias propias que los igualaban en importancia a los actores, de acuerdo a la esfera metafísica por la que el objeto doméstico se extraña. Su hallazgo metafísico de los objetos reales de más baja categoría, surgió de “las desviaciones extraordinarias de la materia” en tiempos de guerra.

¹⁰⁴ Una desconfianza que recae otra vez en su afán por las confesiones individuales: “[...] en el principio está el desprecio (mío) hacia la Historia “universal” y *oficial*, hacia la historia que se ocupa de los movimientos de masas, de las ideologías de masas, de los sucesivos mandatos de los Gobiernos, del terror del poder, de las guerras masivas, de los crímenes masivos... Frente a estas “potencias” está, la *Pequeña, Pobre, Indefensa* pero magnífica historia de la vida *humana individual*”, *Apud*. Miklaszewski, *op.cit*, pp.14-15.

2.1.2 Poesía del horror y desviaciones extraordinarias

El día después

La imagen del fin, [...] de la catástrofe [...]
Después de eso todo volvió a empezar desde el principio, de cero.
Y lo mismo sucede ahora en el escenario:
el fin del mundo, después de la catástrofe,
una pila de cuerpos inanimados
(cuántos ha habido ya),
y una pila de Objetos fragmentados,
eso que quedó [...] los objetos fragmentados,
que luchan por rearmarse a sí mismos correctamente
y por deducir su función [...]
Con los restos de una
civilización desaparecida
el hombre vuelve a construir
algo completamente desconocido,
un objeto-monstruo.
Tadeusz Kantor. Cuaderno de *Oh Dulce Noche* (1990)

Para 1944, con el estreno de *El retorno de Ulises*, el objeto real, enmarcado en el contexto de la guerra, se presentaba como revelación metafísica de por sí a los ojos de Kantor. El objeto se encontraba suspendido del lugar habitual que le conferían los mecanismos del pensamiento, esto es, de las funciones y relaciones cotidianas que le atribuían la memoria y el principio de causalidad. La guerra arrasaba con la funcionalidad de la objetualidad, confinándola a un estado “novedoso”, sucedido en una profunda zona de lo irracional. Tanto objetos como seres humanos eran vulnerables de ser incluidos en causalidades inesperadas, desviaciones atroces, formaciones materiales aberrantes que los poetizaban ya de por sí desde el horror.

Kantor dejó el testimonio en algunas de sus notas, de las sensaciones poéticas que le despertaba el horror de dicha temporalidad anómala:

La guerra convirtió el mundo entero en una Tabula Rasa. El mundo estaba a un paso más cerca de la muerte -y metafóricamente- de la poesía. Finalmente esto es lo que yo pienso. Todo podía pasar... Como si se hubiera parado el tiempo [...] En tiempos de la locura creada por los hombres, en tiempos de guerra, la muerte y sus tropas aterradoras, negadas a ser encadenadas por la razón y los sentidos humanos, estallaron y se fusionaron con la esfera de la vida (Kobialka, 2009: 641).¹⁰⁵

Esta sensación de parálisis del tiempo, durante la que los encuentros inesperados pueden ocurrir, se parece al tiempo planteado en el primer paso de la metafísica del objeto cotidiano: “El aislamiento del objeto, acto que lo sustrae y lo aparta de su contexto, llevado a cabo con el fin de fracturar sus nexos con la memoria de sus relaciones habituales; efecto que lo deslocaliza espacio-temporalmente

¹⁰⁵ Las cursivas son mías.

y lo introduce en un tipo de temporalidad poética. En ésta no se experimenta la sucesión lógico-causal del tiempo, sino que emergen sensaciones de extrañamiento por las que los objetos aparecen vistos como por primera vez.” El tiempo de la guerra, conforme las apreciaciones de Kantor, es igualmente un tiempo irracional. En éste, la materia, los objetos cotidianos se desconectan de sus relaciones lógico-causales y se adentran en la zona espectral de la metafísica, que los hace ser vistos como por primera vez. Deslocalizados de sus hábitos cotidianos, revelan sus otros rostros en una especie de poesía del horror. La sensación de parálisis del tiempo de la guerra, es la parálisis del tiempo lógico-causal de los objetos, de su principio de razón.

También sucedían anomalías materiales que Kantor no pasaba por alto. Por ejemplo, una de las más fuertes: durante la SGM circulaba la noticia de que los alemanes producían jabón y pegamento con la grasa de los cuerpos desaparecidos. Fue una creencia extendida que llevó incluso a generar actos simbólicos como “entierros de jabones” por parte de muchas comunidades condolidas.¹⁰⁶ Kantor no era ajeno a los rumores sobre las circulaciones extraordinarias de la materia, estos tránsitos tuvieron que ver para que el impacto de lo real objetual se inscribiera como primer estadio de su revelación metafísica. La materia era violentada en sus formas y producía metáforas, tomando lo inanimado por lo animado. Escribió Kantor:

Segunda Guerra Mundial
Genocidio
Campos de Concentración
Crematorios
Ganados humanos
muertos
torturas
la amabilidad humana vuelta barro, jabón y cenizas,
envilecimiento,
el tiempo del desprecio.
Y esta es mi (y nuestra) respuesta:
No hay trabajo de arte
No hay ilusión sagrada
No hay performance
Sólo hay un objeto que es arrancado de la vida y la realidad,
no hay lugar artístico,
las actitudes artísticas se describen por
protesta, motín, blasfemia y sacrilegio de los santuarios (Kobialka, 2009: 57).¹⁰⁷

¹⁰⁶ Para leer más, Cfr. Mark Weber, “Jewish soap” en *The Journal Historical Review*. Verano 1991 (Vol. 11, no.2), pp. 217-227. texto en donde se sigue la pista de la noticia hasta ser desmentida en la actualidad. Heiner Müller escribió un poema al respecto un poco antes de su muerte, “Bayreuth, Auschwitz y el olor del jabón” (1992), puede leerse en castellano en Rubén Ortiz, *Fuera de escena. Teatro politizado y políticas del teatro mexicano* [En línea]. Malaletra, México, 2013, pp. 32-33. Disponible en la siguiente liga: <https://books.google.com.mx/books?id=ugmHBwAAQBAJ&pg=PP3&lpg=PP3&dq=ruben+ortiz+fuera+de+escena&source=bl&ots=f3Hydzfqn&sig=GxBegPHBCHsHOKVM4GflopfpSyM&hl=es-419&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMIroLkqJm4xwIVBEySCh0x7gZG#v=onepage&q=ruben%20ortiz%20fuera%20de%20escena&f=false>

¹⁰⁷ Las cursivas son mías. Volveré más adelante sobre el aspecto de las cenizas.



Fig. 38. Tumba memorial de la comunidad judía de Cuba. *Cementerio de la Congregación Hebrea Centro Macabeo de Cuba*. Cementerio fundado en 1906.

El retorno de Ulises fue también una respuesta al tiempo del desprecio en el que la amabilidad humana era convertida en barro, jabón y cenizas. La obra se propone como un sacrilegio ante el “santuario” decorativo al que de sólo eran reducidos los objetos en el teatro; atentado motivado por el horror-asombroso sin precedentes¹⁰⁸ que ya tenía la realidad material, “que apretaba en todas partes” en tiempos de guerra. Los actos de la guerra, le mostraban, “los otros aspectos” monstruosos de lo real: el pulso de la bestia escondida debajo de la materia. La “tabula-rasa” en la que se convirtió el mundo, la cercanía entre la vida y la muerte, de lo irracional descomponiendo lo ordinario, le dieron al director el impulso de volver a nombrar la objetualidad y la materia adentro de su teatro.

2.1.3 El deterioro: el objeto pobre, metafísica y el acto poético de su ascenso

La realidad material estaba marcada por un distintivo más que le daba la batalla: el *deterioro*, la *materialidad pobre*, la *constitución ruinoso*. Y aquí se encuentra otra línea característica del estado de la objetualidad que le tocó a Kantor en ese entorno: el objeto pobre, el objeto deteriorado. Capturó su atención la magnitud de la materialidad gastada y vieja, que sobrevivía con el rastro de la catástrofe en la superficie.

El urbanista norte americano Kevin Lynch en su obra póstuma *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, habla del deterioro como “lo que carece de valor o de utilidad para un objetivo

¹⁰⁸ Como lo indica Raul Hilberg en su estudio antes referido: “Un hecho destacable respecto a las operaciones del centro de exterminio es que, a diferencia de las fases anteriores del proceso de destrucción, éstas carecían de precedentes. Nunca antes en la historia se había matado a seres humanos de acuerdo al modelo de cadena de montaje” *op.cit.*, p. 953.

humano. Es una reducción de algo sin un resultado aparentemente útil: es pérdida y abandono, decadencia, separación y muerte.” (Lynch, 2014: 155). Los paisajes post-catástrofe que dejó la guerra, se erigieron como generadores de esta materialidad especial que acompañaría toda la objetualidad de Kantor a lo largo de sus obras. La objetualidad además de ser real, poseía el golpe de la muerte, de la separación, de la decadencia, y del abandono. Por conducto de la metafísica que encontró en la materia del desastre, la pobreza resucitó artísticamente en su teatro.¹⁰⁹ Kantor fue un especialista en encontrarle importancia escénica, a la cualidad desgastada del cadáver de los objetos; elevó al rango más alto los objetos infravalorados, por medio de su bajo su particular *psicología metafísica de las cosas*. Sus objetos procedían no sólo de lo real, sino de *lo real deteriorado* en un principio por la guerra, debido a que luego expandió su idea del deterioro hacia múltiples fases creativas.¹¹⁰ Su primera revelación metafísica de la pobreza se dio por los espacios destrozados que dejó la SGM, la abundancia de desechos de todo tipo (arquitectónicos, muebles, inmuebles, etc.). En Polonia, las demoliciones ocurrieron principalmente en la capital, Varsovia, como lo narra el mismo urbanista arriba citado:

Al ejército alemán se le ordenó destruir para siempre la ciudad; no debía quedar ni un fragmento útil [...] se quemó la ciudad distrito a distrito para reducir su masa física y después fue volada por equipos de demolición. Una fuerza militar grande y sofisticada organizó una fuerte campaña durante varias semanas. Todos los edificios cayeron, aunque permaneció una sorprendente cantidad de estructuras tanto en el subsuelo como sobre el terreno (Lynch, 2014: 116).

¹⁰⁹ Acerca de la belleza de los objetos deteriorados o viejos, el autor japonés Junichiro Tanizaki en su ensayo *El Elogio de la Sombra* expone la diferencia de gustos que por la vivencia del desgaste tienen los japoneses respecto a los occidentales. Los japoneses valoran la pátina del tiempo que ensombrece los utensilios, los reflejos velados que hablan de su historia, encuentran el placer en ser testigos de cómo la materia se ennegrece. De acuerdo a este autor el deterioro es poesía, vida oculta, misterio, pretérito sugerido. *Cfr.* Trad. Julia Escobar, Siruela, Madrid, 2008, pp.30-33. Sería interesante hacer un estudio comparativo entre la idea de “objeto pobre” de Kantor y la mirada oriental hacia la materialidad deteriorada que propone Tanizaki, pero está fuera de los límites de esta tesis.

¹¹⁰ Por esta cualidad, la idea del objeto real de Kantor plantea una diferencia con el *ready-made* de Duchamp. El Dr. José Antonio Martínez Liceranzu, analiza el contraste en sus tesis doctoral publicada por la Universidad del País Vasco. Expone en el apartado “La realidad previa se introduce en la obra: El *ready-made*”, que para Duchamp la elección del objeto real no se debía guiar por el gusto, pues el buen gusto se entendía como enemigo del arte, pero tampoco por el rechazo, debía ser neutral, ningún valor psicológico o estético debía infiltrarse en su elección. Mientras que Kantor se guiaba por una actitud impregnada de un sentido de transgresión, de pecado. Cita a Kantor: “El descubrimiento de la realidad es una cosa diferente en mi obra que en la de Duchamp. Hay en mi planteamiento algo mucho más religioso. Lo siento como una transgresión, un pecado. A continuación dice de esta cita Martínez: “El objeto se recupera en el momento en que es arrojado a la basura. La inutilidad propia de la condición del desecho se transforma en su mayor valor. Mientras que la asepsia del *ready-made* evita cualquier connotación que pueda enturbiar la idea, Kantor se inclina a elegir aquellos objetos que son rechazados por haber llegado al límite de su ciclo vital. El desgaste y al degradación forman parte de sus valores, con lo que el proceso de elección está guiado por un fuerte componente emocional. La recuperación consciente de valores rechazados por la sociedad, implica necesariamente una transgresión cargada de culpa y por tanto de emoción”, *El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor*, Facultad de Bellas Artes, Universidad del país Vasco, 1996, p. 125. Yo añado a esta cita, que la idea de pecar corresponde a inmiscuirse en acciones prohibidas, moralmente juzgadas como malas por aquellas entidades en las que Kantor desconfió para siempre después del Holocausto. La fuerza de la desconfianza hacia las entidades sacralizadas, era lo que lo hacía “pecar”, mirar la vida oculta en la materia más marginada de lo real.



Fig. 39. Detalles de la ciudad de Cracovia en el 2015. Collage de fotografías tomadas por la doctoranda



Fig. 40. Tadeusz Kantor *Pintura* (1961); periodo *Informal*

Las devastaciones generaron el desprendimiento de la arquitectura, proliferaron los restos de las casas: tablas, puertas, ventanas, sillas semi-rotas, mesas, pedazos de maderas, piedras ennegrecidas, trozos de yeso, clavos, alambres, paredes marcadas de abolladuras por los bombardeos, tapices raídos, metales oxidados, muebles abandonados mohosos y húmedos, telas sucias, etc. Hoy en Cracovia todavía subsisten varias fachadas de edificios deteriorados desde la época de la SGM. En el *Museo de la Fábrica de Schlinder* hay algunas recreaciones de esa materialidad deteriorada, principalmente representada con maderas degradadas, paredes con varias capas de papel y pintura descascarillada. Kantor, artista visual, trabajador de texturas y volúmenes, tenía muy presente la calidad de la materia, su ser escombros, su vejez, calidad que acrecentada en tiempos de guerra, le reveló las claves de una esfera metafísica de los objetos de categoría inferior: *la metafísica de la materia pobre*.



Fig. 41. Objetos pobres de Tadeusz Kantor. De izquierda a derecha: Silla (*Wielopole, Wielopole 1980*), Espejo y Reclinatorio-buró (*Que revienten los artistas, 1985*), Libros viejos (*La clase muerta, 1975*), Silla de Kantor, Cruz y Caja (*Que revienten los artistas, 1985*), silla Gólgota (*Wielopole, Wielopole, 1980*).

Dice Kantor en *Mi obra-Mi viaje* (1988):

Trabajo y pobreza, inseparables. Más tarde en mi camino, yo encontraría el teatro pobre, y ‘un objeto que estaba privado de sus funciones’ y propósitos de la vida, desde su pobreza podría llegar a convertirse en un “trabajo de arte”. *Un objeto suspendido entra la basura y la eternidad* [...] Quiero poner atención a este momento de 1944, cuando de la realidad de la vida, yo retiré un objeto, le di el rango de obra de arte [...] mi objeto tenía una característica: era pobre. Pobreza. no tenía nada que ver con la estética. Más tarde en 1963, lo llamé *el umbral entre la basura y la eternidad*. Si éste no hubiera contenido tal pobreza, no habría nada más que un ordinario ennoblecimiento del objeto hacia un estatus de monumento artístico [...] lo sostuve a la vez que la despreciable guerra. Era importante proteger esta pobreza. Era importante hacerla estar. Pobreza, fue por mucho tiempo y quizás hasta el final, el tema de mi arte (Kobialka, 2009: 222, 287, 294).¹¹¹

En la óptica de esta tesis, el *umbral entre la basura y la eternidad* conlleva una revelación metafísica de la pobreza de los objetos, de su materialidad deteriorada. Se instaura por ese umbral el hallazgo de otro rostro, el presagio de un significado en el objeto discriminado. Y si se toma en cuenta la cita anterior en la que el autor refiere que el objeto de más baja categoría -aquí agrego el objeto *deteriorado* de más baja categoría- es el que se presta más fácilmente a revelar su lado metafísico, su lado independiente y extraño, localizo un punto de unión entre la palabra la “metafísica” y el acto poético en Kantor. Porque en el pensamiento de Kantor el trabajo de subvertir las jerarquías en cuanto al objeto pobre, implicaba un acto poético. Así lo dice en un texto de 1962 (*La idea del embalaje*): “propiciar su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo, constituye en el arte, *un acto de pura poesía*” (Kantor, 2003: 68).¹¹²

Kantor le da el estatus de obra de arte a los objetos pobres, les otorga una posición importante adentro de una estructura que los ampara, y en esa travesía que los descontextualiza, comienza el viaje metafísico de su enigma. Son objetos rescatados del tiempo causal, y de los vínculos causales que tienen en la vida cotidiana, es decir, son privados de desaparecer en la basura; Kantor preserva su pátina de desecho, en un estadio sin referente, que los hace ver como si fuera la primera vez (su extrañeza, su independencia de lo doméstico), acercándose al tiempo espectral de lo eterno. Puede decirse entonces que la metafísica del objeto de más baja categoría en Kantor, su *poetización*, se desarrolla en parte por ascenderlo jerárquicamente en su teatro.

Los objetos reales y pobres de Kantor, entraron en su teatro en el periodo de las desviaciones de la “poesía del horror” en la SGM, pero esto no significaba que los objetos que utilizaría años más tarde, tuviesen que estar constreñidos a ese catástrofe. Kantor adentró en sus montajes objetos

¹¹¹ Las cursivas son mías.

¹¹² Las cursivas son mías.

reales y pobres en general, y les dio una grandeza metafórica por igual. Objetualidades marcadas por la vivencia de “la tabula rasa” de ese periodo, en donde todo podía pasar.

No obstante en el caso de ciertas materialidades de *El retorno de Ulises*, convivían el rastro real de la violencia bélica, y su alternativa de percibirse mediante el enigma de la metafísica del objeto cotidiano. ¿Cómo vivenciar tal materialidad pobre como un acto poético, bajo el proceso metafísico? Narra Kantor:

La Itaca 1944

La habitación estaba destruída. Estaba la guerra y había miles como estas habitaciones. Todas se veían igual: ladrillos desnudos, mirados desde detrás de una capa de pintura, el yeso colgando desde el techo, las tablas perdidas por el suelo, paredes abandonadas estaban cubiertas de polvo (serían utilizadas como el auditorio). Los escombros estaban dispersos alrededor; una plataforma llana, reminiscencia de la plataforma de un barco, donde se veía hacia el horizonte de su decorado decaído, un cañón estaba colocado sobre un montón de hierro, un altavoz estaba colocado sobre una soga oxidada de metal. La figura doblada de un soldado con casco vistiendo un descolorido abrigo destacaba contra la pared. En este día, 6 de junio, 1944, él se hacía parte de esta habitación. Él llegaba ahí y se sentaba a descansar, pese a su pobre condición, llevaba un aire amenazante. Cuando todo regresaba a la normalidad después de la intrusión de afuera, cuando la cita había sido establecida y cuando todos los elementos de la habitación parecían ser indispensables en la composición, el soldado volteaba su cabeza hacia la audiencia y decía esta sentencia: “Yo soy Ulises, he regresado de Troya.” Este cotidiano carácter real que estaba firmemente arraigado en el lugar y en el tiempo, permitía a la audiencia inmediatamente percibir una corriente flotando de la profundidad del tiempo cuando el soldado, cuya presencia no había sido cuestionada y se llamó a sí mismo con el nombre de un hombre que había muerto hace siglos. (Kobialka, 2009: 4237)

La identidad de Ulises como un soldado, contrarresta los tiempos, los desvía: es Ítaca adentro de un pobre cuarto en plena época del genocidio nazi. La “corriente flotando en la profundidad del tiempo” a la que alude el director, se asemeja así a las sensaciones espectrales del tiempo poético. Las temporalidades se desencajan, no coinciden, se fugan del principio de razón pero están reunidas en ese espacio metafórico que para Kantor es en sí mismo un objeto, “la habitación-objeto, objeto-pobre” (Kobialka, 2009: 1663). Este acto clandestino poetizó y eternizó en una pieza que quedó para la posteridad, la materialidad pobre de la guerra. En su momento reveló un rostro metafísico de la arquitectura pobre que comenzaba a hacerse cotidiana, hizo de ella un escenario metafísico, subrayado por el carácter irracional, que ya de por sí puede contener un paisaje de una materialidad deteriorada. Dice el urbanista Kevin Lynch: “Las tierras deterioradas son lugares ‘sin tiempo’, no porque sean eternas sino porque allí no existe una organización del tiempo; el tiempo no parece pasar por sí mismo. Por ello el deterioro puede ser un escape del tiempo racional” (Lynch, 2009: 159). Kantor pareció haber comprendido la capacidad de la materia pobre para escaparse del tiempo racional, al plantear el umbral entre la basura y la eternidad. Absorbió para sus objetos reales la

metafísica del desgaste, la *metafísica de la materia pobre* que le dejaron los paisajes de la guerra, y se convirtió en un principio fundamental de su teatro.

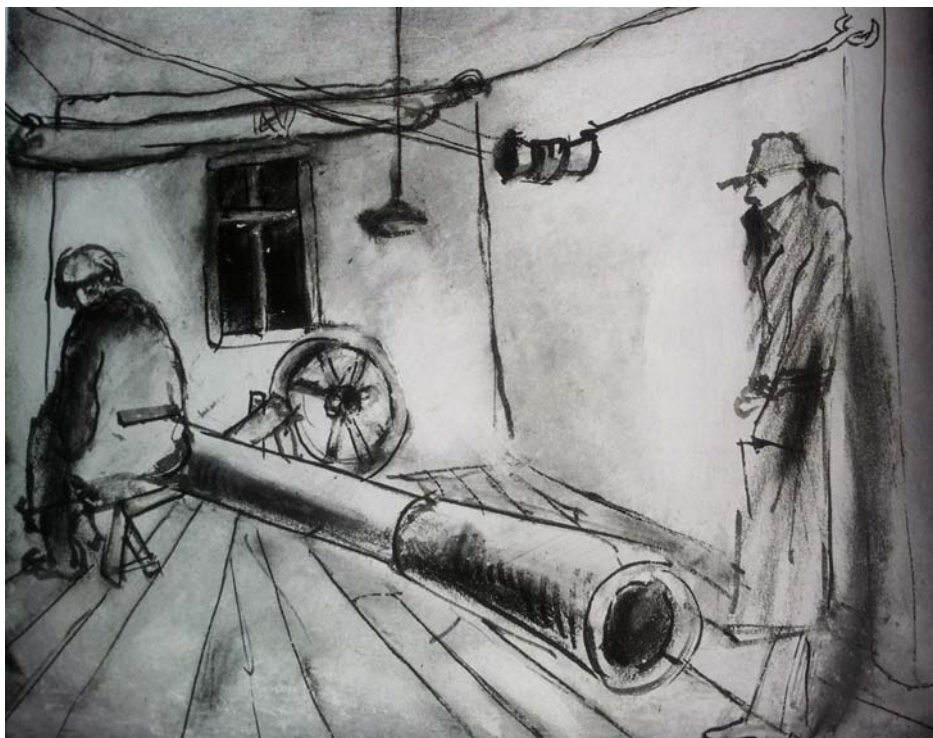


Fig. 42 Tadeusz Kantor. Dibujo *Ulises y el espía Tafia* (1944)

2.1.4 La autonomía

En esa época el trabajo con los objetos constituyó una tarea y un juego, actividad que fue determinante en su concesión de *autonomía* y protagonismo ante el resto de códigos escénicos.¹¹³

Dice Kantor:

Todos los miembros del grupo contribuyeron con cualquier cosa que tenían o podían encontrar [...] Cuando la habitación se llenó de objetos, el texto de la obra perdió su importancia. Lo que era

¹¹³ Kantor redactó una serie de autonomías escénicas ya desde sus escritos de la época del *Teatro Clandestino*, que cobraron fuerza años después, cuando en 1955, fundara el *Teatro Cricot 2*, y escribiera su manifiesto. En él habla acerca de su deseo de crear una “renovación total del método escénico”, independizando al teatro de la mimesis y de la literatura, de la institución, las maquinarias administrativas y de las producciones en serie. Su Teatro Cricot 2 nació contra la idea de conformidad hacia todos los elementos del teatro que ilustraban y explicaban un texto previo. Fue el teatro de un creador formado en la plástica, dispuesto a dejarse contaminar por todos los lenguajes y encontrar sus propias poéticas, regidas por la autonomía. Escribió: “Mi proceder surge del método que considero eficaz para hacer del teatro el campo de una acción autónoma, para hacer de él una entidad autónoma” *El teatro de la muerte, op.cit.*, p. 35. Después del *Teatro Clandestino*, el *Teatro Cricot 2* se concretó como una agrupación de resistencia al teatro oficial, y a las consignas que el partido Comunista impuso a los artistas del país. Carecía de la estructura del teatro de repertorio y Kantor se dedicó hasta el final de su vida a volver sus obras campos continuados de experimentaciones, en contra de la idea acabada de la obra escénica. En este posicionamiento de la autonomía, los objetos también se volvieron autónomos frente al texto, los actores, la escenografía y en sí mismos, poseían la virtud de ser obras de arte. Esta idea nace con *El retorno de Ulises*.

importante era construir ese ambiente, y la acción de encontrar, escoger y traer esos objetos ahí. (Klossowicz, 1980: 100)¹¹⁴

El gran objeto de *El retorno de Ulises* que ejemplifica este impulso de liberar al objeto es LA RUEDA.¹¹⁵ Un objeto al que Kantor no buscaba adjudicarle funciones decorativas o utilitarias al estar colocada en la habitación-objeto de la guerra. Más bien, investigó en el misterio de su presencia, al ser una entidad que sólo estaba ahí, presente; un pedazo de materia poética ya de antemano por la vulnerabilidad del horror del entorno. LA RUEDA era un objeto inmóvil, sin acciones, pero ocupaba un lugar en la habitación-objeto de la guerra, lo mismo que Ulises. Es por este gesto, aunado al golpe de lo bélico, que Kantor comienza a tomar conciencia de las posibilidades que podían contener los objetos reales y pobres, en cuanto presencias y desafíos al espacio dramático. Transcribo sus siguientes anotaciones:

Teatro Clandestino: El retorno de Ulises
Teníamos sólo la fuerza de retomar la cosa más cercana: EL OBJETO REAL
y llamarlo obra de arte.
Todavía más,
este era un objeto pobre, incapaz de ejecutar ninguna función en la vida, un objeto descartado.
Un objeto que estaba privado de sus funciones vitales que lo pudieran salvar.
Un objeto que estuviera despojado, sin funciones artísticas.
Un objeto que nos hiciera sentir por él lástima y afección [...]
Una rueda manchada con lodo.
Una tabla de madera podrida.
Un andamio salpicado de yeso.
Un altavoz decrepito desgarrando el aire con anuncios chillantes de la guerra.
Una silla de cocina... (Kobialka, 2009: 679).

RUEDA

Una rueda en la habitación de Ulises en 1944, una simple rueda de carro campesino, llena de barro...fue para mi extraordinariamente importante...no cumplía ninguna función escénica...no era mi intención que fuera parte de una habitación pobre...que estuviera abandonada ¡que FUERA! Era un objeto que no se explicaba (Kantor, s.a: 4).

Kantor realiza los dos pasos del procedimiento de la metafísica del objeto cotidiano con toda conciencia. También, su acto, a la vez que poético (llevar a cabo el espacio-tiempo del *umbral*), se convierte en un acto de cuidado, de protección hacia esta materia desprovista de atenciones. “Un objeto que nos hiciera sentir por él lástima y afección”, esto quiere decir que hay algo en él que tiene la fuerza del presagio, en el sentido de que “hay algo” en ese fragmento matérico de

¹¹⁴ Klossowicz, *op.cit.*, p. 100.

¹¹⁵ El que Kantor haya elegido una rueda, no tiene nada que ver con el primer *ready-made* de Duchamp, “Rueda de bicicleta”(1913). Dice el director: “Quisiera que precisamente esta RUEDA fuera reconocida como una obra de arte. ¡Que estuviera en un museo! Para eso no tiene la menor oportunidad ni justificación. No sabemos nada entonces de Marcel Duchamp de su READY MADE. ¡El año de 1944! 30 años después...” *El gran Embalaje de finales del siglo XX*, Catálogo: Andrzej Welminski, Trad. Urszula Kropiwiec, Festival Internacional de Santander, España, s.a., p.4.

comunicable; pese a que “eso” comunicable sean sensaciones y presentimientos, más que significados identificables.

Kantor aísla la rueda y la re-introduce en una nueva yuxtaposición de elementos que explota su ser enigmático, la propone hacia dimensiones desconocidas del sentido. Dice: “Un objeto debe ser arrebatado de sus dependencias y relaciones vivientes, debe ser dejado sin comentarios, de tal modo que no se convierta en un vehículo que imponga algunas ideas u otras. Que sea lo que es. Un estado así es inconcebible en la vida práctica” (Munder, 2009: 75). La autonomía que suspende al objeto real y pobre en su *umbral*, re-aparecerá en todas las obras de Kantor en modalidades diversas de “esferas metafísicas de los objetos de categoría más baja.” En el origen de su mirada se encuentra en acecho el pulso de la objetualidad dejada por la SGM, causalidades insólitas presentes en la “poesía del horror”, que lo guiaron en adelante, y resurgieron con nombres distintos en su trabajo.

Las líneas de la objetualidad real examinadas hasta esta altura del discurso (el espolio de los objetos y la materialidad deteriorada), encontrarán un mayor despliegue en otras piezas de Kantor, con otros términos, siempre mediante los ejes de lo real, la metafísica de la materia pobre y la autonomía. *El retorno de Ulises* era sólo el comienzo de una larga serie de pruebas matéricas, perturbadas en adelante por el recuerdo persistente de las guerras, en su pequeña, pobre e indefensa historia individual.

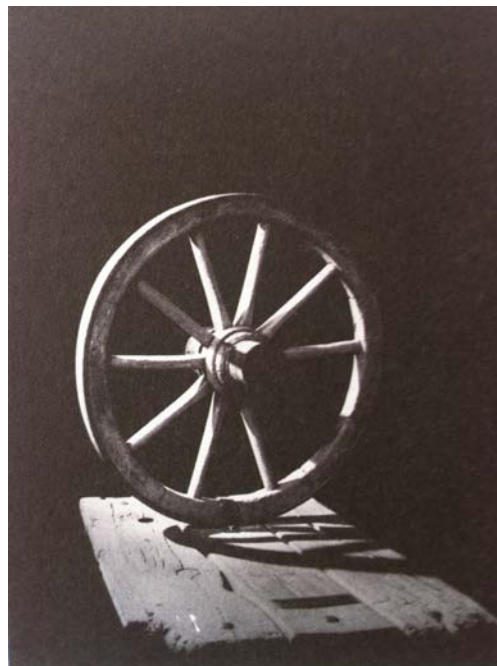


Fig.43 La rueda de *El retorno de Ulises* (1944)



Fig. 44. Tadeusz Kantor, *Percha* (de la serie *Monumentos Imposibles*, 1970)

2.2 La metafísica del Armario de Kantor

*He descubierto un nuevo LUGAR...el ARMARIO,
(los niños lo descubren mucho antes).
Lo llamé el "INTERIOR" de la imaginación
Tadeusz Kantor, 1961.*

De la prolífica obra de Kantor, he decidido centrar mi análisis en una sola entidad material alrededor de la que giran otras: el *Armario* de su montaje *En la pequeña casa del campo* (1921) del dramaturgo polaco Ignacy Witkiewicz (Varsovia, 1885-1939). La puesta en escena fue realizada en 1961, bajo las premisas de su *Teatro Informal* (1960-1961). Será un objeto recurrente en su pensamiento, propulsor de distintas significaciones. Escribió Kantor: "En mi teatro, el armario ha desempeñado una función importante [...] el armario era el catalizador de muchos asuntos humanos, del destino humano, de sus misterios"(Kantor, 2003:183). En algunos trabajos de Kantor, detrás del Armario se sugieren varias figuras, relaciones metafóricas que constituyen su esfera metafísica; es una entidad humanizada por matices conceptuales, traducidos a su comportamiento en escena, además de cumplir con los lineamientos revisados (lo real, autonomía, la metafísica de la materia pobre).

Me propongo desplegar minuciosamente el hallazgo de datos en el análisis del objeto, respetando el orden de premisas que me proporciona la definición de la metafísica del objeto cotidiano; atender cómo puede funcionar el concepto, modificarse e interactuar afuera de su contexto originario. Busco evidenciar el tipo de estructura del discurso, y las conclusiones a las que me orientan, los tres principios y el proceso de dos pasos de la metafísica del objeto cotidiano.

Mi tesis, al continuar su trabajo con la objetualidad existente durante el periodo de la guerra (porque así me lo sugiere la obra de Kantor), sigue dos lecturas simultáneas de la pieza en la que se inserta el Armario:

- La que sólo revisa los elementos formales de la composición, apoyándose en las características de la época informal de Kantor, y que no pretende el hallazgo de un sentido en la obra (2.2.1 El Armario como cosa y 2.2.2 Segundo principio y primer paso: Enigma y *espectralidad* del Armario).
- La que lo interpreta como generador de relaciones metafóricas de la memoria material de la SGM, ya en la época de la posguerra (2.2.3 Tercer Principio y segundo paso: el Armario como presagio y como generador de relaciones metafóricas).

Estas dos lecturas paralelas, provocan que a lo largo del análisis, haya algunos aspectos que se analicen dos veces, bajo perspectivas diferentes. Introduzco un par de notas previas antes del examen, importantes para su seguimiento.

Nota sobre *En la pequeña casa del campo* de Ignacy Witkiewicz y el guión autónomo de Kantor

El director, fiel a su idea primigenia de que su teatro no fuese únicamente la copia de un texto dramático, estableció una serie de juegos con las obras de Witkacy (abreviación de Witkiewicz) a partir de 1956 con el estreno de *El Pulpo*, dramaturgia del autor, subordinada al manifiesto del Teatro Cricot 2. De este periodo, afirma Kantor en una conversación de 1983: “En Cricot 2 teníamos la certeza de que la fuerza de la acción teatral, el hecho de descubrir su vitalidad, dependía de la ruptura con su función de reproducción o transmisión de la literatura” (Miklaszewski, 2001:151).¹¹⁶ Así, este hecho marcó seis etapas de “juegos”, *collages*, versiones libres de los textos de Witkacy, acompañadas del mismo número de manifiestos consecutivos. *En la pequeña casa del campo* fue el segundo de estos juegos libres. Las dinámicas con el texto estaban precedidas por investigaciones personales de Kantor, estimadas por él como ajenas al contacto con la dramaturgia:

A partir del postulado de que la acción espontánea es la condición de toda creación, busco con mi grupo nuevos contenidos y nuevas formas de expresión, que en un principio se dibujan como conceptos muy nebulosos, o más bien, son negaciones de lo que ya existe, son presentimientos [...] Todo esto es independiente y no se refiere a ninguna obra teatral concreta. Hasta que esta esfera “escénica” independiente está lo suficientemente fortalecida como para que pueda soportar el contacto con algún código exterior, no antes, es cuando introduzco el texto (Miklaszewski, 2001:151).

Pienso que es durante la aludida “esfera escénica independiente”, que Kantor resolvía el trabajo con su historia individual, hacía sus dibujos, y se enfrentaba a sus propios presagios y revelaciones metafísicas. Imagino que fue en tal “lapso nebuloso” que dio con el Armario, su “objeto encontrado”, objeto elegido en aquél tiempo, por motivos que se leerán en las siguientes páginas. Quizás Kantor escribió en esa “esfera escénica independiente” su manifiesto del *Teatro Informal* (1960), aparecido un año antes de la puesta en escena; la dramaturgia de Witkacy, quedaba al

¹¹⁶ Refuerzo esta cita con otra más de 1963, sólo dos años después de las presentaciones de *En la pequeña casa del campo*: “Mi realización del teatro autónomo no es ni la explicación del texto, ni la traducción de ese texto al lenguaje escénico, ni su interpretación o actualización. Fabrico esa realidad a partir de tal concurso de circunstancias, de tales tensiones/contradicciones, que no mantienen con el drama ninguna relación, ni lógica ni analógica, ni paralela ni opuesta; y que son aptas para hacer estallar el caparazón anecdótico del drama” Kantor, *Op.cit.*, 2003, p.228.

servicio de la “esfera escénica independiente.” De hecho el teatro informal preconiza la ausencia total de las formas lingüísticas convencionales, en su exploración de la materia en bruto del lenguaje (sonidos inarticulados, onomatopeyas, cambios de entonaciones, fonemas sueltos, etc.).

A la par, Kantor pintó sus lienzos informales, sostenidos en una sólida conceptualización sobre la materia y el movimiento, marcada por la experiencia de la guerra. Varias de sus pinturas son anteriores al trabajo escénico, y son un enlace con su teatro informal. Kantor, más que estar en contra del texto dramático, experimentó el hallazgo de textualidades distintas, cimentadas en su idea de la necesaria contaminación entre disciplinas y las distintas tensiones de los códigos escénicos.

Acudí al archivo de la *Cricoteka* en búsqueda de materiales en los cuales basarme para estudiar el objeto Armario. Hasta el momento no me han sabido responder si existe un registro videográfico de la pieza; me proporcionaron un registro fotográfico de algunas escenas, dibujos, pinturas y el guión completo, resultado de la red urdida entre el manifiesto informal, los lienzos y la obra de Witkacy, durante “la esfera escénica independiente.” Me fue autorizado utilizar algunas de las fotografías del archivo de Aleksander Wasilewicz, gracias a su heredero Tomislaw Wasilewicz. Miron Kokosinski, encargado del Archivo de Kantor, fue quien me facilitó el guión.¹¹⁷

Baso mi análisis en él, estructura autónoma en donde sólo se describen partituras de acciones, que aunque lleva el título de la obra del dramaturgo, por lo aquí expuesto, se entiende que no puede compararse o esperar que contenga el argumento íntegro del original de Witkacy.¹¹⁸

¹¹⁷ Del guión sólo conocía el primer acto, traducido al castellano por Graciela Isnardi y publicado en Tadeusz Kantor, *El teatro de la Muerte, op.cit.*, pp. 47-54.

¹¹⁸ No está en mis objetivos hacer un análisis comparativo entre la obra original de Witkacy y el guión de Kantor. Más bien me concentro en seguir las posibilidades metafísica del Armario de Kantor dentro de su guión, objeto que no forma parte del imaginario de la escritura del dramaturgo. Aun así, agregó algunos detalles de su escritura y un dato que lo une a la pintura metafísica; el dato es mencionado por uno de sus principales estudiosos, el profesor Daniel Gerould, quien dice que el pintor Witkacy cambió su forma de hacer paisajes, cuando pudo ver los mismos cuadros que impactaron a De Chirico en Múnich. Alude en concreto al lienzo que cautivó la mirada del pintor metafísico: *La Isla de los muertos* de Böcklin (Fig. 27). Gerould dice sobre las obras de Witkacy: “Muchos de los dramas de Witkacy son en general, derivaciones de sus visiones distópicas de la tiranía social sobre lo individual. Manifestado en poderosas estructuras enmascaradas, siniestras revoluciones adentro de revoluciones, y los ciegos mecanismos del estado totalitario [...] podemos apreciar *La pequeña casa del campo*, no sólo como una demolición sistemática del escenario realista, sino también como un ansioso sondeo de los límites elusivos entre la vida y la muerte, exponiendo los lugares oscuros de la psique humana, que nos hacen reír nerviosamente.” *The country House*. Polish theatre archive. Trad. Daniel Gerould. Taylor & Francis e-Library, New York, 2005, pp. 148,143. [versión Kindle]. La traducción al español es mía.

Hago aquí una síntesis esencial de los tres actos de su obra: ACTO I: Anastasia Nearly, la esposa muerta de un caballero granjero revive. Ella se reúne con los habitantes de la casa. ACTOII: El fantasma argumenta sobre las circunstancias de su muerte ACTO III: Para poner final al conflicto acerca de su muerte, sus dos amantes leen sus Diarios, descubren la verdad sobre la relación que ella mantenía con ambos. La obra termina con Nearly, quien descubre los cadáveres de sus dos hijas, quienes siguiendo la muerte de su madre, mueren bebiendo un líquido encontrado en la farmacia de su madre. La atmósfera melancólica, es interrumpida por el cocinero, quien anuncia que la cena está servida. Esta síntesis se puede complementar con la visión que Kobiálka plantea del argumento de la obra de Witkacy Cfr. *op.cit.* pp.982.

También baso mi análisis en las notas que hizo Kantor del Armario, textos de su “esfera escénica independiente” que no están en el guión. La obra fue mostrada por primera vez el 14 de enero de 1961 en la Galería Krzystofory de Cracovia, sede del grupo por muchos años.¹¹⁹

Nota sobre la lógica estructurante: el concepto “metafísica del objeto cotidiano” llevado a la práctica analítica

Aclaro una peculiaridad de la lógica estructurante de los contenidos, que ha revelado su razón de ser relacional y compleja, al llevarse a la práctica analítica la definición obtenida en el primer capítulo. Como se advirtió en las conclusiones de éste, sus cinco estratos son interdependientes, esto es, que durante el análisis es posible encontrar unos adentro de otros, ya que son consecuencia unos de otros. No obstante se pueden colocar algunas partes por separado, se observará cómo unas terminan de completarse únicamente cuando se pasa hacia las siguientes. En las interacciones con el análisis del Armario de Kantor, se acoplaron el segundo principio del primer paso del proceso (Enigma y *espectralidad*), y el tercer principio del segundo paso (Presagio y relaciones metafóricas).

Durante las transposiciones del concepto, corroboré que la metafísica es una dinámica continua de *poetización* del objeto, esto lo afirmo porque dentro de cada estadio es constante la inercia hacia el segundo paso (el objeto como generador de relaciones metafóricas). Se hablará de metáforas desde el comienzo, mas no será hasta el último sector que le es correspondiente, que se hará un recuento de las metáforas identificadas en tal análisis.

2.2.1 Primer principio: El Armario como *Cosa*

La definición formada anteriormente en esta tesis, advierte:

un objeto cotidiano se convierte en *cosa* al igualar o invertir la jerarquía de poder que produce su sometimiento frente al sujeto, a través de *una dinámica* que lo emancipa de su utilitarismo para con éste. En ese proceso se construye un estadio intermedio de compenetraciones materiales entre ambos, el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto a subjetivizarse, hay una predisposición de lo anímico para dejarse compenetrar por lo inanimado y viceversa.¹²⁰

¹¹⁹ Se puede consultar el casting en el siguiente enlace de la Cricoteka: <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6&id=21&str=2> Cabe mencionar que *En la pequeña casa del campo*, fue vuelta a adaptar en 1966 para presentarse en Baden-Baden, bajo el nombre *El Armario*. Y que en 1969 Kantor realizó ocho *acciones-happening* en Yugoslavia, en su época del *Teatro Happening*, que son variaciones de la obra que aquí me ocupa.

¹²⁰ *Cfr. supra*, Capítulo I, “13. Conclusiones del capítulo I. *Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”*”, p.117.

Descomponiendo las partes que hacen este párrafo, me posiciono primeramente en la *dinámica de la emancipación* objetual. ¿Cómo el objeto-Armario accedió a esta dinámica liberadora en la obra de Kantor, por cuáles mecanismos invirtió su jerarquía frente al sujeto?

La dinámica emancipadora del Armario respecto a su ser doméstico, está sostenida por el nuevo contexto informal de Kantor, por la memoria de las desviaciones matéricas de la SGM, y a esto se suma la posible influencia que con su “mobiliario metafísico” pudo tener la cosmovisión literaria del escritor y dibujante judío-polaco Bruno Schulz (Drogóbach, 1892-1942). Escindo línea por línea, aunque la parte de la memoria de las desviaciones matéricas de la SGM será profundizada en el sector 2.2.3 “Tercer principio segundo paso: El Armario como presagio y como generador de relaciones metafóricas.”

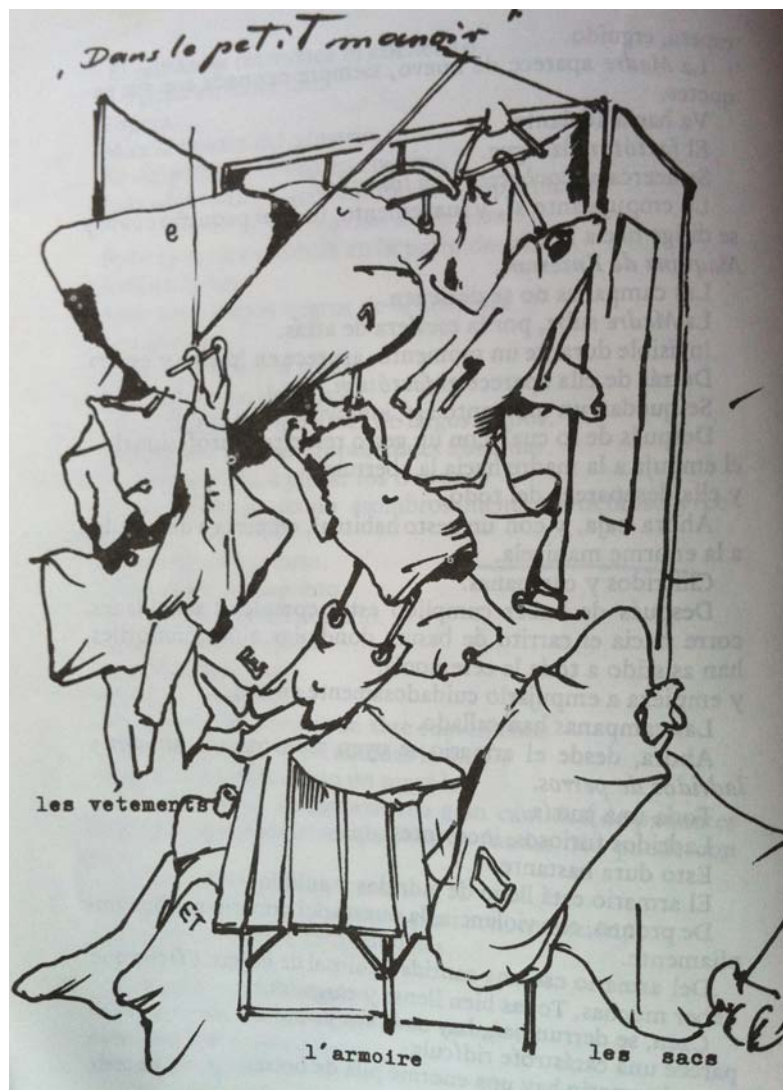


Fig. 45. Tadeusz Kantor. Dibujo del Armario y el movimiento de su contenido *En la pequeña casa de campo* de Ignacy Witkiewicz, 1961.



Fig. 46. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961) de la colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*.

a) El armario informal como esencia metafísica y el mobiliario metafísico de Bruno Schulz¹²¹

Al final de la década de los cincuenta el trabajo de Kantor artista visual, estaba influenciado por el *arte informal*.¹²² Buscó plasmar en su manifiesto del Teatro Informal y *En la pequeña casa del campo*, experimentos con “la confusión matérica”, característicos en dicho movimiento artístico de posguerra. En esta nueva etapa, las revelaciones metafísicas objetuales de Kantor, afloraron como consecuencia de problematizar la idea de *contorno*; si bien ya había comenzado sus reflexiones sobre el protagonismo de la materia degradada en el tiempo de *El retorno de Ulises* (1944). Colocó el Armario en el centro de la batalla contra los contornos objetuales, lo sostuvo como núcleo de confluencias y divergencias de una masa informe de actores, sujetos que se compenetraban con él.

La independencia utilitaria del mueble, dio inicio cuando sus fronteras materiales se hicieron porosas, infiltrables, flexibles. Kantor lo adentró en un *umbral* de degradaciones materiales que le permitieron devenir una “anatomía abierta”, entidad erradicada que por metamorfosis, escapó a gran parte de su funcionalidad cotidiana. El Armario descubierto por “los ojos informales” de Kantor se hizo *cosa*. El teatro informal al que pertenecía, estaba arraigado en la dilatación hacia el espacio escénico, del tipo formaciones materiales que el director ya había retenido para su arte pobre y deteriorado al término de la SGM.

Sin embargo, esta materialidad fue también asimilada en las tendencias del arte informal en Europa. Por ejemplo, Juan Antonio Cirlot designa el arte informal como la “incomprensible belleza

¹²¹ El presente apartado se complementa con el sub-capítulo “2.2.3.1 Metamorfosis de la materia: la poesía metafísica informal de Kantor y la aventura del sentido”, *cfr. infra.*, p.194.

¹²² Contextualizo brevemente la emergencia de este lapso, en palabras de Klossowicz, Kobialka y Schechner: “Kantor fue a París en 1947, donde se expuso al surrealismo y al expresionismo abstracto. Tendencias poco conocidas en ese tiempo en Polonia. A su retorno, fue nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes, pero cuando las rigurosas reglas del realismo socialista fueron impuestas, él se rehusó públicamente a participar en la vida cultural oficial. Su cátedra fue revocada en 1949. De 1949 a 1956, las pinturas de Kantor pudieron ser sólo exhibidas subterráneamente, y se ganó la vida como diseñador escénico. Después de 1956, durante el periodo de la *stalinización* -el deshielo- Kantor viajó al extranjero de nuevo. A su regreso pudo participar en las actividades culturales de Cracovia. Tenía fuertes afinidades con las tendencias del *arte informal*, *abstraccionismo lírico*, *action-painting* y con el concepto de arte como proceso. Se identificó con los trabajos de Jean Fautrier, George Mathieu y Jackson Pollock. Su trabajo en este periodo fue mostrado en Estocolmo, Challeori, Paris, Dusseldorf y en 1959 en la exhibición Documenta II de Kassel. El trabajo de Kantor de esta época era un atentado contra el realismo-socialista y sus reglas, y un intento de introducir sus principios estéticos al teatro profesional” *Op.cit.*, p.101.

La denominación de *arte informal*, se debe a Michel Tapié en 1951 con ocasión de las exposiciones “Vehemencias confrontadas” (Galería Nina Dausset, París) y “Significantes de lo informal” (Estudio Facchetti, París). A partir de 1952 esboza su teoría “Un arte diferente” a propósito de las pastas de artistas como Dubuffet, Fautrier y Wols. Según la entrada del *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, las trayectorias de estos pintores comparten características como: rechazo por la construcción premeditada, espontaneidad de la ejecución, abandono de las virtudes del gesto y a las propiedades físicas de la materia. *Cfr. Dir. Gérard Durozoi, Akal, Madrid, 2007, p.32.* En esta tesis se piensa que el teatro informal de Kantor, tiene también la influencia de Bruno Schulz, como se precisará. Pero sus pinturas informales y su teatro, tienen en común con los pintores mencionados, el gesto de abandonarse a las propiedades físicas de la materia, el intentar hacer visible la fuerza de sus tránsitos existentes, antes de adoptar una forma determinada.

de lo desdeñado”, lo describe de tal manera, que resulta altamente compatible con los rasgos de los “paisajes post-catástrofe” que marcaron a Kantor:

[...] irregularidades y desconchados del yeso, óxido en el hierro, manchas en el asfalto, visiones reveladas en el electromicroscopio, etc. Nubes rojizas sobre nubes de plomo, deshaciéndose por el cielo, he ahí una imagen informal como tantas otras. Procesos de la materia (fracturación, interpenetración, corrosión, disolución, fragmentación), nuevas imágenes informales. En la forma vive el espacio y en la textura palpita el tiempo. Por ello tienen esa calidad maravillosa los edificios, los objetos muy antiguos. Ese valor existencial, no deja de introducir otra emoción poderosa en las pinturas del arte otro (Rodríguez, 2006: 165-166).

Estos procesos de la materia, también eran saludados en el teatro informal de Kantor, el deterioro del objeto se salió de los límites de su planicie, y *engrandeció la virtud en sí del deterioro*, cual proceso vital degradante del que otras formas extrañas podrían germinar. Kantor, tras la mirada del “deterioro expandido”, formula un complemento del objeto pobre: *la realidad del rango más bajo*, fruto de la flexibilidad matérica degradada en devenir:

La esencia del arte informal era un completo cumplimiento de mis inclinaciones interiores y deseos; considerando el arte, como una confirmación del DESCUBRIMIENTO, que yo había hecho 10 años antes en 1944, durante el tiempo del genocidio, y el cual yo reivindicé tercamente [...] Yo lo llamé entonces OBJETO POBRE. Diez años más tarde, el adjetivo “pobre” se expandió y transformó en una nueva y nítida frase: la realidad del rango más bajo (Kobialka, 2009: 1642).

El arte informal, como éste, se trataba de un nuevo contacto con la Materia, en el cual el gesto humano y la decisión humana, recibían una nueva definición. Una materia no gobernada por las leyes de la construcción, continuamente cambiante y fluida, imposible de captar por medio racionales, que hace que todos los esfuerzos por modelarla en una forma sólida sean ridículos, vanos y sin efecto, que más bien constituye una manifestación sólo accesible por la fuerza de destrucción, por el capricho y por el azar, por la rapidez y la violencia de la acción. Fue una gran aventura para el arte y la conciencia humana (Kantor, 2003: 43).

La dinámica emancipatoria del Armario, pasaba por la batalla de liberarlo de forma reconocible; la materia pobre del objeto, al ser un “armario viejo y podrido” (Kantor, 2003:47) funcionó en las ideas del director, como el estado ideal que le permitía contagiarse y contagiar de su materialidad, a las otras entidades en contacto con él. Su deterioro aumentaba su permisibilidad de metamorfosearse, instigando su metafísica de la materia pobre (punto que se entenderá mejor en el estudio del mobiliario metafísico de Schulz). Así el Armario fracasaba como objeto útil, desplazaba su cometido de guardar y encerrar hacia territorios inesperados, imposibles en su esfera habitual. El Armario se convertía en una *cosa* con la que se podían vivir sensaciones desconocidas; sus límites objetuales se volvían fluidos, interpenetrándose, fracturándose, diluyéndose hacia muchos otros cuerpos; movimiento que lo impulsaba a los siguientes estadios de la metafísica: su enigma, su presagio, su des-localización espacio-temporal y su posibilidad metafórica.

En sus notas de 1961, dice Kantor del enser: “Un armario fue mi objeto encontrado. Cuando fue colocado sobre el escenario [...] como el único objeto, funcionaba como catalizador de muchos asuntos humanos y secretos. En 1961, en *En la pequeña casa del campo*, era el único espacio escénico. Así, el mundo entero. Esto tuvo serias consecuencias”(Kobialka, 2009: 4388).¹²³ El Armario se trastocó “en una vastedad”, al ser elegido espacio de prueba, de la metamorfosis insurrecta adscrita al teatro informal. Añado la letanía completa de lo informal:

INFORMAL

Descubrir el aspecto desconocido de la REALIDAD: su estado elemental-MATERIA. MATERIA se convierte en el contenido del arte. La sensibilidad humana asume todas sus características, de aquí a reconocerla como escandalosa y prohibida.

Aquí está su ÍNDICE-LETANÍA: materia, siempre cambiante, voluble, caprichosa [...] y elemental [...] impredecible, desafiante, a todas las Leyes Sagradas de la construcción, de las más altas autoridades de la razón, lógica y poder, desenmascarando sus abusos y la disciplina sin sentido. Materia, sin límite, sin principio ni final (¡que escolásticos e inocentes son esos conceptos!) bastante simple y naturalmente: infinita, impúdicamente trascendiendo los marcos del trabajo (trascendiendo, esa es la palabra correcta) difundiéndose violentamente, en todas las direcciones, creciendo más allá de toda medida, hacia el infinito, sin “medida”, sin marcos, sin cuadro, sin forma- informe!!! “Informal” anexando espacio (desinteresadamente), interfiriendo con la vida (¡para hacerla inmortal!) y finalmente-lo cual es lo más extraordinario, maravilloso, y “divino”-encontrando su brillante reflejo en los HOMBRES.

En su profundidad, en donde sus equivalentes han nacido, y fermentado, y crecido, propulsados por la ambición, que crece ilimitadamente y su trágica, herética, pecaminosa hacia la naturaleza y Dios, negligente, HUMANA: una ambición de superar la naturaleza, la nueva imagen del hombre-“transcripciones interiores” nacen: LIBERTAD- condición humana, hombre- el Viajero Eterno, hacia lo desconocido, hacia ningún lugar. Nostalgia, ansiedad, pasiones, emociones, sufrimiento, pánico, insalubridad, locura, delirio, alucinación, desvarío, espasmo, raptos, agonía, la pasión de la destrucción, regiones turbias, de prácticas vergonzosas, negocios ilícitos, libertinaje, crueldad, miedo y vergüenza, materia y su irrevocable SIGNIFICADO: colapso, desintegración, piezas de fundición, podrido, tierra, restos miserables, rastros lamentables, esfuerzos miserables alrededor de ese INFIERNO aplastamiento, impresionar (rastro), impresionar (huella), aplanar, compresión, hacerse fangoso, rasgar, lagrimeo, buscar, [...] las más bajas acciones íntimas: llorar [...] gritar, tartamudear, jurar, maldecir, gritos, lenguaje sin sintaxis, la articulación, la materia prima de idiomas, fonemas, y finalmente, miserables, cosas desgastadas, a punto de desintegrarse en la tierra del bote de basura, pedazos, jirones, trapos, papeles mohosos, restos, tablones carcomidos, la densidad de la pesadilla, como enjambre de hormigas, la materia y su fiel aliada OPORTUNIDAD, ¡Esa bastarda de la realidad! (Kantor, 1961: 97-102).¹²⁴

Si se vuelve a las Fig. 45 y 46, se detectará un instante inmovilizado de la dinámica emancipatoria del Armario de Kantor. Las dos imágenes apuntan a un idéntico momento del guión.

¹²³ Volveré al armario como objeto encontrado en el apartado “2.2.2 Tercer principio y segundo paso: el Armario como presagio y generador de relaciones metafóricas”, *Cfr. infra*, p. 190, nota al pie de página no. 161.

¹²⁴ La traducción del polaco al inglés es de Karol Jakubowicz, y del inglés al castellano es mía. El manifiesto estaba originalmente escrito a manera de poema, con espacios dobles, con una sola palabra por renglón. Para acortar el espacio lo reuní todo en párrafos, pero se puede consultar el original desde donde se traduce en los ANEXOS II, *Cfr. infra*. 260. Repetiré distintos fragmentos y aspectos de esta letanía en el presente capítulo.

Tanto en el dibujo como en la fotografía, se insinúa que la *cosa* Armario lanza abruptamente su contenido con la fuerza de una explosión. Agotado de servir para contener, encerrar y permanecer inmóvil en la responsabilidad del resguardo, la *cosa* Armario parece rebelarse, escupe sus entrañas hacia el espacio exterior. En este acto contestatario, violento, su identidad inanimada descompone su estatus pasivo, sugiriendo a su vez un interior vivo. Kantor propone en sus imágenes plásticas y escénicas, un doble juego compaginado: el Armario se abre y escupe, lo de adentro está vivo y lo hace escupir. Lo que hay en el interior del Armario *cosa*, contamina al propio mueble y lo impulsa a fracturar sus fronteras, se anima a la par con la fuerza de aquello que resguarda. Esto es que *por contagio informal* el contenedor y el contenido se mimetizan; el ánimo de lo de adentro pasa materialmente a metamorfosearse en la materialidad del mueble, haciéndolo aparecer como poseído por un ánimo propia.

En el ACTO I del guión de *En la pequeña casa del campo* se lee:

El armario está lleno de ladridos y aullidos.¹²⁵ De pronto, con violencia, la puerta del armario se abre ampliamente. Del armario cae una cantidad colosal del bolsas [...] Caen, se derrumban, hay cada vez más, parece una catástrofe ridícula, ante el armario hay una enorme pila de bolsas. Al mismo tiempo que las bolsas, caen inertes los *Actores*, mezclados con ellas. Sus cuerpos flácidos se parecen a los sacos (Kantor, 2003: 49).

En este fragmento se detectan tres tipos de materialidades fusionadas en una *masa* sin fronteras, con un estado anímico violento: mueble, bolsa y cuerpo humano hacen una ósmosis informe, desvelando que el Armario mantiene un vínculo anatómico con lo que guarda. La ambigüedad se suscita además, -como lo examinaré en el siguiente apartado- porque los actores contenidos en el mueble están amalgamados anatómicamente con perchas, son “sujetos-vestiduras” que cuelgan en el interior del enser. En la fusión poética de esta intencionalidad informe, podría parecer que los objetos vivientes son desterrados por el enser o que son “la raza hastiada” que rehuye de su residencia; la violencia puede ser tanto del mueble que expulsa, como de las bolsas-cuerpos que forman la jauría.

Estas cavilaciones se complican cuando se atiende a la búsqueda “autonomía escénica” del enser. Si el Armario sugiere estar animado por estos movimientos, no es porque esté sometido a una

¹²⁵ Como se mencionaba anteriormente, la sonoridad del teatro informe de Kantor, tiene que ver con la descomposición sintáctica en el afán de llegar al estado primario de la materia verbal; de ahí que el armario esté lleno de ladridos y aullidos. Del tipo de elocución buscada en el teatro informal, escribió Kantor: “En la elocución se llega hasta esa materia bruta, materia prima y primaria que se mofa de las convenciones clásicas, la que se deforma sin cesar en el uso cotidiano y la que se amplifica en los instantes en que los estados emocionales llegan a la excitación febril, en que las palabras chocan con las palabras, se mezclan, se borran, escapan a la sintaxis clásica. La articulación humana se mezcla con las formas más alejadas y salvajes (ladridos de jaurías) y las sonoridades crueles (huesos que se quiebran).”, Kantor, *op.cit*, 2003, p.44.

trama, es una la metáfora amplia *del interior de la imaginación* (Fig. 48), capaz de trasladarse a varios contextos de manera independiente a esta obra.¹²⁶ En tanto se insinúa su apartamiento de la domesticidad, se proclama asimismo entidad autónoma frente a los códigos escénicos. Kantor descartó al Armario como un fondo escénico, el mueble tiene su propia fuerza, es una *cosa*. Dice Kantor en sus notas sobre el mueble:

Un armario. Un auténtico armario antiguo. Un armario no es un escenario o un fragmento de escenario. Cuando se abre, revela a seres humanos vivos: los actores. El armario no es un aspecto extraño escénico como fondo para los actores de *En la pequeña casa del campo*. El armario es sí mismo, nada más. Es una realidad autónoma. Los actores son parte de este armario, como si ellos vivieran adentro. Existen en él (Kobialka, 2009: 4371).

En el pensamiento de Kantor, el mueble es afectado por una doble dinámica emancipatoria, se rebela de su utilidad cotidiana en la realidad, y de sus convenciones escénicas (parecido a *La rueda de Ulises*, Fig.42). Es en sí una presencia desafiante a los otros elementos que componen el espacio escénico, y al viaje del sentido en el espectador.¹²⁷

La dinámica emancipatoria del mueble hacia su ser *cosa*, está influenciada por la escritura de Bruno Schulz, es ya un lugar común señalar a este autor en binomio con Kantor por la óptica de la *realidad degradada*. Observa el director en una de sus encuentros con Krzysztof Miklaszewski:

Toda nuestra generación se ha formado realmente a la sombra de Schulz, pero muchos de ellos lo han olvidado, o más bien, no han vuelto a nombrarlo. Apenas en los años sesenta se han retomado los hallazgos de la prosa de Schulz. Estas referencias, sin embargo, estaban relacionadas solamente con mi propia búsqueda [...] Hacia la realidad degradada -categoría concebida justamente por Bruno Schulz dentro de la cultura polaca- me lleva el camino que va del 'informalismo' al manifiesto Embalajes (Miklaszewski, 2001:75).

¹²⁶ El análisis del Armario como metáfora del interior de la imaginación se tratará en: “2.2.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario de *En la pequeña casa del campo* hacia otros armarios de Kantor” *cfr. infra*. p.181; y en “2.2.3.2. El Armario como espacio privilegiado de la imaginación”, *cfr. infra*. p. 199.

¹²⁷ El viaje del sentido será examinado en el sector 2.2.3 “Tercer Principio y Segundo paso: El Armario como presagio y como generador de relaciones metafóricas”, *cfr. infra*. p. 187.

Mas, las correspondencias entre Schulz y Kantor que aquí me interesa circunscribir (*la metafísica del mueble*)¹²⁸, no han sido aún estudiadas, puesto que en ninguna teoría que yo haya leído hasta el momento, se destaca la “especificidad metafísica” de Schulz en concordancia con Kantor.¹²⁹

Quizás se deba a que el término “metafísica” dentro de la obra del escritor no se no se designa como importante, si no que se trata de un atributo al que llegan los objetos, en cuanto son puestos en contacto con el personaje principal de su novela *Las Tiendas de Color Canela* (1933). Encuentro un enlace particularmente relevante entre el concepto viajero de esta tesis y Kantor, por vía de la óptica de Schulz. Las ideas de la realidad degradada de Schulz se manifiestan de numerosos modos mediante la conducta de Jacob en el desarrollo del relato. Él es demiurgo de los rangos más bajos de la materia, explorador incansable del mobiliario de su casa; es el estudioso de los flujos materiales entre sujetos y objetos y entre objetos y objetos. Schulz lo califica como un “prestidigitador metafísico”, dice:

Es curioso como todas las cosas, en contacto con este hombre extraordinario, retrocedían hasta las raíces de su existencia, *reconstruían su fenomenología desde el núcleo metafísico*, regresaban a la idea primaria para desafiarla a inclinarse hacia regiones inseguras, arriesgadas y ambiguas, que aquí bautizaremos brevemente con el nombre de las regiones de la gran herejía. Nuestro heresiarca avanzaba como un imán entre las cosas contagiándolas y cautivándolas con su hechizo peligroso (Schulz, 2008:75).¹³⁰

Los muebles de la casa y más concretamente los armarios, son de los objetos que tienen mayor contacto con Jacob en la trama; en consecuencia, los armarios retrocedían hacia las raíces de su

¹²⁸ Las ideas de *la metafísica del mueble* o *mobiliario metafísico* de Schulz se complementan con el sub-capítulo “2.2.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario *En la pequeña casa del campo* hacia otros armarios de Kantor”, *cfr. infra*. p. 181.

¹²⁹ Lo más común entre los estudiosos, es referirse a la idea de realidad degradada procedente de Schulz, asociada con la de “la realidad del rango más bajo” de Kantor. También se detienen en la idea del maniquí tal como aparece en “El tratado de los Maniqués” dentro de la novela *Las tiendas de color canela* (y a otros relatos del escritor), en su relaciones con la obra *La Clase Muerta* de Kantor (Teatro de la Muerte). Estos estudios vinculativos son debidos a las propias afirmaciones del director. Kantor no habla en ninguno de sus textos de la influencia del mobiliario metafísico de Schulz, esto es algo que se ha detectado en esta tesis, gracias al trabajo con el concepto de la metafísica De Chirico.

Por ejemplo, escribe Elka Fediuk: “La realidad del más bajo rango se nutre del mundo inapresable dibujado por Bruno Schulz en sus novelas; este concepto permite negar el orden jerárquico e inamovible del mundo de las certezas, o escapar de él. Los rostros, los objetos y las relaciones abstraídas de su motivación que se encuentran almacenados en la bodega -una metáfora de la memoria- son sólo restos, pero poseen una vida latente que en el Teatro de la Muerte les permite recobrar el mecanismo, mas no el sentido [...]” *Op.cit.*, p. 24.

José Antonio Martínez Liceranzu refiere en *El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor Wielopole, Wielopole* otro par de nociones de Schulz: “Pero Kantor encuentra un precedente de esta operación [la actitud de reciclaje hacia los restos que la sociedad abandona], con matices propios y diferenciados, dentro de la tradición cultural polaca en la persona de B.Schulz. Con su teoría del ‘mundo-estercolero’ y de los ‘objetos-trampa’, de la realidad en perpetuo estado de fermentación, de cambio y sin límites precisos, arranca de consideraciones ajenas a las que guiaron a los dadaístas, aunque comulgan de una misma atmósfera histórica y social, el periodo que va de la primera a la segunda guerra mundial. Destrucción, negación, insatisfacción, elogio de lo irrelevante, son los nuevos valores que forman el material artístico manejado por el escritor polaco.” *Op.cit.*, p.130. En la citada tesis doctoral, no se habla del lugar de los muebles en la obra de Bruno Schulz en nexos con Kantor.

¹³⁰ Las cursivas son mías.

existencia, reconstruyéndose desde el núcleo metafísico. Éstos son tomados en cuenta como: casa y escondite de Jacob, espacios secretos en donde aparecen cosas inesperadas, entidades vivas que merecían ser analizadas en sus posibles dimensiones constructivas.

Para el personaje, los armarios y todas las demás cosas que tienen una forma, permanecen en un cautiverio formal, presos de una anatomía dada. Reconstruir “la fenomenología del mueble por su núcleo metafísico”, implica percibir su vitalidad, su ser animado, ya que no existe la materia muerta. Todavía más, consiste en redimirlo de sus formas impuestas y trasponerlo a otro plano formativo. Según Jacob, hay una serenidad trágica de la materia cuando está encerrada en el dominio de la forma convencional. En el retorno a su idea primaria (la de antes de la forma cerrada), es posible percibir las revelaciones de su itinerario amorfo y las fermentaciones fantásticas sucedidas en su núcleo metafísico. Dice de los armarios:

“Quién sabe”, decía, “cuántas personificaciones de la vida, doloridas, mutiladas, fragmentarias, existen, como las vidas de los armarios y de las mesas artificialmente armadas de tablas de maderas crucificadas, mártires silenciosos de la cruel invención humana. Terribles transplantes de razas de maderas ajenas, hostiles al encadenamiento de una sola personalidad desgraciada. ¡Cuánto sufrimiento antiguo y sabio hay en las capas, venas y caracteres de nuestros viejos y confiados armarios! ¡Quién descubrirá en ellos los primitivos rasgos, las sonrisas, las miradas claras, pulidas hasta no ser reconocidas!” (Schulz, 2008 :87).

Kantor se promulga *En la pequeña casa del campo* un indagador de tal vitalidad impresa en el mueble, emancipándolo de su ser antropomórfico, torna visible su núcleo metafísico: el mueble es antes que mueble, una materia movediza que puede continuar su viaje matérico infinitamente.

Kantor enfatiza que las entidades físicas en deterioro, muestran más facilidad de sugerir esta flexibilidad; parte de sus textos del lapso informal están concentrados en descifrar modalidades matéricas. Por ejemplo, enumera “Materiales y objetos en el borde de pasar al estado de la materia”, entre los que están: harapos, bolsas, andrajos, libros en descomposición, desechos, montones de astillas, girones de cosas, madera podrida, cajas aplastadas, ropa, basura, madera apolillada, restos, etc. (Kantor, 1961:160). En la época informal, estos materiales constituyen en la óptica de Kantor *la metafísica de la materia pobre*, porque lo degradado, o aquello que pierde de por sí constantemente

su forma (ropa), está en un borde próximo a su núcleo metafísico. Percibir y maximizar el borde ínfimo, le da al objeto su oportunidad de flujo rumbo a otra *vitalidad desconocida*.¹³¹

Respecto a “lo desconocido”, es importante volver a lo que el director polaco escribió en el primer párrafo de la letanía informal: “INFORME. Descubrir el aspecto desconocido de la REALIDAD: su estado elemental-MATERIA.” (Kantor, 1961: 99) La esencia de lo informal al igual que la metafísica De Chirico, es acceder a los aspectos desconocidos de la realidad, de encontrar sus otras caras, aunque aquí por la perspectiva material. Destapar la materia en bruto en su impulso motil primigenio, subyacente en cualquier entidad ya formada (estado matérico primario), equivale a revelar su aspecto metafísico.

Conforme a la opinión de Schulz -y luego Kantor en su teatro informal- “el prestidigitador metafísico” es quien tiene la aptitud de colocarse en ese nivel perceptivo y llevarnos a viajar al encuentro de la raíz primigenia, herética, ambigua, arriesgada, la de antes de las formas cerradas. Imagino a De Chirico y a Kantor, autodenominándose “prestigitadores metafísicos”, encauzados por la poesía expansiva de su penetrante mirada que restituye en los objetos cotidianos la posibilidad de su metamorfosis. Retomo una cita de Savinio: “Los cuadros de De Chirico no reproducen la muda visibilidad del objeto elegido por la dramaticidad de su aspecto, de su naturaleza, de su materia, de su utilidad. El llega más allá del objeto mismo. Él descubre la anatomía metafísica del drama [...] *Es el mago moderno*” (Sáenz, 1990: 142).

De acuerdo a lo expuesto en el sub-capítulo 10. *Anatomías metafísicas del drama: figuras intermedias entre lo animado y lo inanimado*, del capítulo primero, se detecta en el pintor “una intencionalidad por capturar la esencia del movimiento fuera de todas sus conexiones lógicas, y volver a verlo desde su sustancia lírica; ver el movimiento material como si fuera la primera vez que lo vemos. Ver el movimiento material como algo que está ahí desde siempre vinculado al sujeto, y acontece con más fuerza cuando éste se desprende del principio de razón para entregarse a contemplar la metafísica de la materia.” Pareciera que en los dos creadores, la metafísica de la

¹³¹ A propósito de estas ideas apunto una nota de la materialidad de la que está configurado el mueble de Kantor. El artista nunca deja escrito de qué está hecho su Armario, lo único que dice es que se trata de un Armario viejo, mohoso y podrido. Puede inferirse que era de madera por estas cualidades dadas, por las fotografías, por el listado de “materiales en el borde de pasar a ser materia” que plantea, y además porque los muebles de Kantor solían ser de este material. Añado una referencia sobre la materialidad de la madera, material metafórico de la vitalidad informal buscada en los objetos, tanto en Kantor como en Schulz. Dice Baudrillard sobre el enigma de la madera en *El sistema de los objetos*: “[...] la madera, que es tan solicitada hoy por nostalgia afectiva, puesto que saca su sustancia de la tierra, puesto que vive, respira, trabaja. Tiene su calor latente, no sólo refleja como el vidrio, arde por dentro; guarda el tiempo en sus fibras, es el continente ideal, puesto que todo contenido es algo que queremos sustraer del tiempo. La madera tiene su olor, envejece, hasta tiene sus parásitos, etc. En pocas palabras, este material es un ser. Tal es la imagen del ‘roble macizo’ que vive en cada uno de nosotros, evocadora de generaciones sucesivas, de muebles pesados y de casas de familia.” *Op. cit.*, p. 39.

materia, despunta en un lienzo o en una escena, al evidenciar su facultad metamórfica. Se intuye una movilidad cautelosa, casi imperceptible, sucediendo en lo inmóvil, que el arte ha de magnificar. La gran diferencia entre ellos, está en sus motivaciones, explicadas en el apartado 2.1 *Soportes de la poesía escénica de Kantor: objetos reales, pobres y autónomos*.

En síntesis, en esta tesis la metafísica del objeto cotidiano es un proceso de su *poetización* principiado en su devenir *cosa* (dinámicas emancipatorias, cualidades intermedias), sobre esta línea de pensamiento se enlaza con la metafísica en la novela de Schulz (heredada en la objetualidad informe de Kantor); porque ésta consiste en situar la percepción en el estado metamórfico por el que un objeto puede llegar a ser otro, degradarse en formas y aspectos desconocidos, según la cualidad expansiva de su materia primaria. Encuentro una analogía perceptiva entre las dos metafísicas: la que tiene su origen en la pintura de Giorgio de Chirico, y la que lo tiene en la mirada del narrador polaco, las dos concurren en el Armario de Kantor por una necesidad emancipatoria del objeto. El primero busca dejarnos visibilizar su sustancia lírica potenciada en toda su relacionalidad de sentidos, el segundo pretende situarnos en el devenir de su metamorfosis matérica, que precisamente lo disuelve hacia otras formaciones. Sigue Schulz en boca en Jacob, en el capítulo “Tratado de los maniqués o segundo libro del Génesis”:

La materia es el ser más pasivo e indefenso del cosmos. Cualquiera puede amasarla, modelarla: obedece a cualquiera. Todas las organizaciones de la materia son perecederas y débiles, sencillas de hacer retroceder y de disolver. No existe ningún mal en la reducción de la vida a formas nuevas y diferentes. Es, en ocasiones, una violación necesaria de formas resistentes y petrificadas de vida que dejaron de ser interesantes [...] No existe materia muerta -enseñaba-, la muerte es tan sólo una apariencia tras la que se esconden formas de vida desconocidas. La escala de estas formas es infinita y los matices inagotables (Schulz, 2008:77).

Las relaciones de los sujetos con los objetos, integran también la combinatoria de matices inagotables a los que da pie el núcleo metafísico de la materia (por ejemplo, la ósmosis del Armario con su contenido). En sus hibridaciones se ocultan formas de vida desconocida. Kantor describe en la letanía de lo informal, cómo la fuerza del movimiento matérico termina finalmente reflejándose en el hombre. Vuelvo a unas palabras de su manifiesto:

Materia, sin límite, sin principio ni final (que escolásticos e inocentes son esos conceptos!) bastante simple y naturalmente: infinita, impudicamente trascendiendo los marcos del trabajo (trascendiendo, esa es la palabra correcta) difundiendo violentamente, en todas las direcciones, creciendo más allá de toda medida, hacia el infinito, sin “medida”, sin marcos, sin cuadro, sin forma- informe!!! “Informal” anexando espacio (desinteresadamente), interfiriendo con la vida (¡para hacerla inmortal!) y finalmente-lo cual es lo más extraordinario, maravilloso, y “divino”- encontrando su brillante reflejo en los HOMBRES. En su profundidad, en donde sus equivalentes han nacido, y fermentado, y crecido, propulsados por la ambición, que crece ilimitadamente y su trágica, herética, pecaminosa hacia la naturaleza y Dios, negligente, HUMANA: una ambición de

superar la naturaleza, la nueva imagen del hombre-“transcripciones interiores” nacen: LIBERTAD-condición humana, hombre- el Viajero Eterno, hacia lo desconocido, hacia ningún lugar. (Kantor, 1961: 97-102)

El sujeto descompuesto en su núcleo metafísico se disuelve en lo inanimado, su estructura anatómica se torna permisible. En el impacto de las difusiones violentas de la materia, el Armario retrocede, durante su *cosificación* (emancipado de su ser antropomórfico), emprende la ruta y configura jerarquías distintas con los seres animados; periplo enunciado en el dictamen del primer principio de la metafísica del objeto cotidiano. Los marcos que separan a los humanos de sus objetos se fracturan por el exceso de lo informal, nacen nuevas anatomías e imágenes de lo humano, negando los estadios separatistas de la “materia viva” y la “materia muerta”. Todo es vasta materia que se unifica por el núcleo metafísico de las cosas. Se asiste a un proceso dramático entre sujeto y objeto, un enfrentamiento que configura un territorio metafísico de intercambios.¹³²

Paso al segundo apartado en el que se introduce al actor, investigaré el lugar que ocupa delante a un objeto cotidiano en estado de *poetización*, dentro de mi estudio de caso.

b) Anatomías metafísicas nacientes en el Armario informal

Los actores son parte de este armario, como si ellos vivieran adentro. Existen en él.
Tadeusz Kantor

Continúo el seguimiento por la definición de la metafísica del objeto cotidiano abstraída del pensamiento chiriquiano. Haré interactuar en este sector, la última parte del primer principio, relativa a la zona intermedia emergente, entre el sujeto y el objeto, en el lapso de la *cosificación*. Después de un repaso por la dinámica emancipatoria del Armario hacia su servilismo funcional, ya

¹³² Es pertinente señalar en este punto, un apunte de la importancia que tienen estos territorios emergentes de las tensiones sujeto-objeto en el Teatro de Objetos. Como se aludía en la introducción de la tesis (*cf. supra*, p.13, nota al pie de página no. 7), las agrupaciones de teatro de objetos son múltiples y singulares, aunque comparten la intencionalidad de elegir al objeto cotidiano como protagonista de sus procesos creativos, y el buscar diversas estructuras escénicas que les permitan explorar la complejidad de relaciones entre actor y objeto. Estos tipos de vínculos definen cada poética, dependiendo del grado en el que se reelabore el objeto; esto es las implicaciones que puede tener el actor frente a el objeto, el nivel de distancia o cercanía que media entre ambos. El cómo el actor se deja afectar por éste o viceversa, y todos los términos medios posibles surgidos en tal vínculo.

Por ejemplo, para Ana Alvarado (*performer* del extinto y emblemático grupo escénico de investigaciones objetuales *El periférico de los objetos* de Argentina; actualmente pedagoga reconocida en el ámbito del teatro de objetos), en el teatro de objetos no se puede asegurar en dónde están los límites entre el sujeto y el objeto, dice: “En este tipo de teatro, el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, o a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su animador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza el otro [...] ambas partes se interrogan, deben hacerlo para abarcar y compartir equitativamente un nuevo territorio creado”, Alvarado, *op.cit.*, s.p. Esto da a entender, que durante los procesos creativos del teatro que investiga a los objetos, puede existir un diálogo de algún tipo entre actor y objeto, por el cual se decide cómo organizar su co-presencia en el espacio escénico; mas, la zona intermedia que se engendra entre los dos, oscilará dependiendo de las particularidades de cada caso. Kantor trabajó de varios modos este vínculo en su teatro, en el caso del Armario inventó figuras híbridas que analizaré.

encaminado sin vuelta atrás en su derrotero a ser *cosa*, repito las líneas de lo que prosigue en la noción:

provoca una cualidad intermedia en la que el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto a subjetivarse en una compenetración material. Ver el objeto como *cosa*, tiene como consecuencia la predisposición de lo anímico para dejarse compenetrar por lo inanimado y viceversa¹³³

Los actores del Teatro Informal de Kantor estaban en una modalidad de diálogo matérico con el Armario, que remite directamente al apartado número nueve del capítulo uno: “Anatomías metafísicas del drama: figuras intermedias entre lo animado y lo inanimado.” A esta altura de la tesis se entreabre un canal que va del sector nueve del primer capítulo a este apartado “b” por el que confluyen rasgos sumamente similares entre épocas, ideas y estéticas. Surge una fuerte analogía entre De Chirico y Kantor, por las maneras en las que integran la presencia humana y la presencia de lo aparentemente inerte en su trabajo; impulsados por estímulos muy diversos y distantes. Puesto que ya he revisado las influencias del pintor metafísico (Collodi, Klinger y Böcklin),¹³⁴ habrá que dar cuenta cómo se puede llegar a un resultado semejante en la mirada de Kantor, después de la vivencia de las dos guerras.

En la época de lo informal, el trabajo de los actores de Kantor con el objeto Armario, estaba determinado por sus investigaciones entre las clases de simbiosis posibles, surgidas de las fusiones materiales inanimadas y animadas. Su Armario era un cuerpo más que dialogaba con otros cuerpos, una presencia que condicionaba los gestos, las acciones y las capacidades físicas de los actores.¹³⁵ Kantor parece haber tomado decisiones sobre las partituras de acción de los intérpretes, por los datos que le proporcionaron los rasgos contenidos de por sí en el objeto. Supongo que problematizó sus características y obtuvo de él las pautas del trazado de su guión, en el que se puede seguir cómo se *cosifican* los actores y el Armario, por el tipo de vínculos que mantienen. Problematizó el objeto al pormenorizar las funciones domésticas para las que su anatomía fue confeccionada

¹³³ Cfr: *supra*. Capítulo I, “13. Conclusiones del capítulo I. *Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”*”, p. 117.

¹³⁴ Cfr: *supra*. Capítulo I, “11. Figuras del tránsito material”, p.100.

¹³⁵ En los escritos de *El Retorno de Ulises*, Kantor habla en estos términos del objeto escalera: “La escalera no lleva a ninguna parte, es una forma de ascenso y de caída, pero ante todo esta presente. Los actores se separan de ella, representan su papel y a ella vuelven nuevamente”, Kantor, *op.cit*, 2003, p.16. Kantor, en sus textos de los años cuarenta, ya planteaba la necesidad de que los objetos tuvieran ciertas relaciones dramáticas con los actores, a veces sólo por el hecho de estar presentes, como en el caso de la rueda de Ulises. Pero para la época de la posguerra con la pieza de *En la pequeña casa de campo*, lleva más allá las relaciones entre sujeto y objeto, conforme a sus ideas del arte informal.

originalmente; planeó en ese acto, un tránsito de cualidades abstraídas del mueble hacia a la corporalidad de los sujetos.

En el guión de *En la pequeña casa del campo*, el lugar intermedio de lo animado frente a lo inanimado se da por estas transfusiones de atributos. Un Armario es un espacio reducido, estrecho, oscuro, quizás claustrofóbico, que puede ocultar y enseñar intermitentemente, su interior. Un Armario es un lugar en que se guardan, cuelgan, doblan, amontonan, principalmente *vestimentas*; una objetualidad de carácter flácido y dúctil. El otro objeto cotidiano característico del entorno habitual del armario es la percha, un aposento aéreo, rígido y pendular, en el que se ordena la materialidad de la vestimenta. Por lo que se evidencia en el guión, el actor del teatro informal de Kantor tiene claros estos informantes del mueble deteriorado, y con el fin de aproximarse “al núcleo metafísico de las cosas”, le permite a su cuerpo dejarse modelar por lo que éstos le transmiten. Con ello se dibuja una zona dinámica sin contornos definidos, en la que ya no se sabe quién insufla la vitalidad de la materia, esto es, quién anima a quién. En el tráfico corporal entre lo inerte y lo animado, nacen las morfologías fantásticas que indagaba Schulz, las identidades fluidas parecidas a la del leño que gradualmente animaba a Pinocchio; la procesualidad de la materia en su lucha por adoptar una forma, esculpida en las esculturas de Klinger; la ambigüedad de las partes anatómicas que confunden el estatus vital entre lo vivo y lo muerto, proyectada en las figuras vueltas sobre sí mismas de Böcklin. O finalmente, como los *uomini-statua-oggetto* De Chirico, en su intento de plasmar el tiempo espectral del movimiento en sí mismo.¹³⁶

Kantor director de escena, pasa del lienzo al escenario, y transforma el cuerpo de los actores, un lugar de negociaciones entre estadios, con el objetivo de construir un sitio digno para que lo inanimado pueda revelar su fuerza material. Traduce a sus indagaciones escénicas con los actores, las directrices esenciales de su arte informal, con el objetivo de convertir al Armario en *cosa*: “Una materia no gobernada por las leyes de la construcción, continuamente cambiante y fluida, imposible de captar por medio racionales, que hace que todos los esfuerzos por modelarla en una forma sólida sean ridículos, vanos y sin efecto [...]” (Kantor, 2003: 43). La continuidad de los cuerpos habitualmente divididos, es posible en este territorio nuevo, *cosificado*, de anatomías indistintas. Así es que no sólo el Armario se consume como una *cosa*, los actores también (como lo pretendió igualmente De Chirico: *hay que ver todo, incluido el ser humano, en su calidad de cosa*).

¹³⁶ Estas asociaciones abren la perspectiva de un análisis que no es cometido de esta tesis, porque rebasa sus límites. Pero podría llevarse a cabo un estudio comparativo entre la *Anatomía metafísica del Drama* de Giorgio De Chirico y el tratamiento que hace Kantor de los maniqués, sobretodo a partir del periodo en el que publica su manifiesto el *Teatro de la Muerte* (1975).

En el apartado anterior, se veía cómo el objeto tendía a humanizarse, en este, se lee cómo el sujeto tiende a objetualizarse.

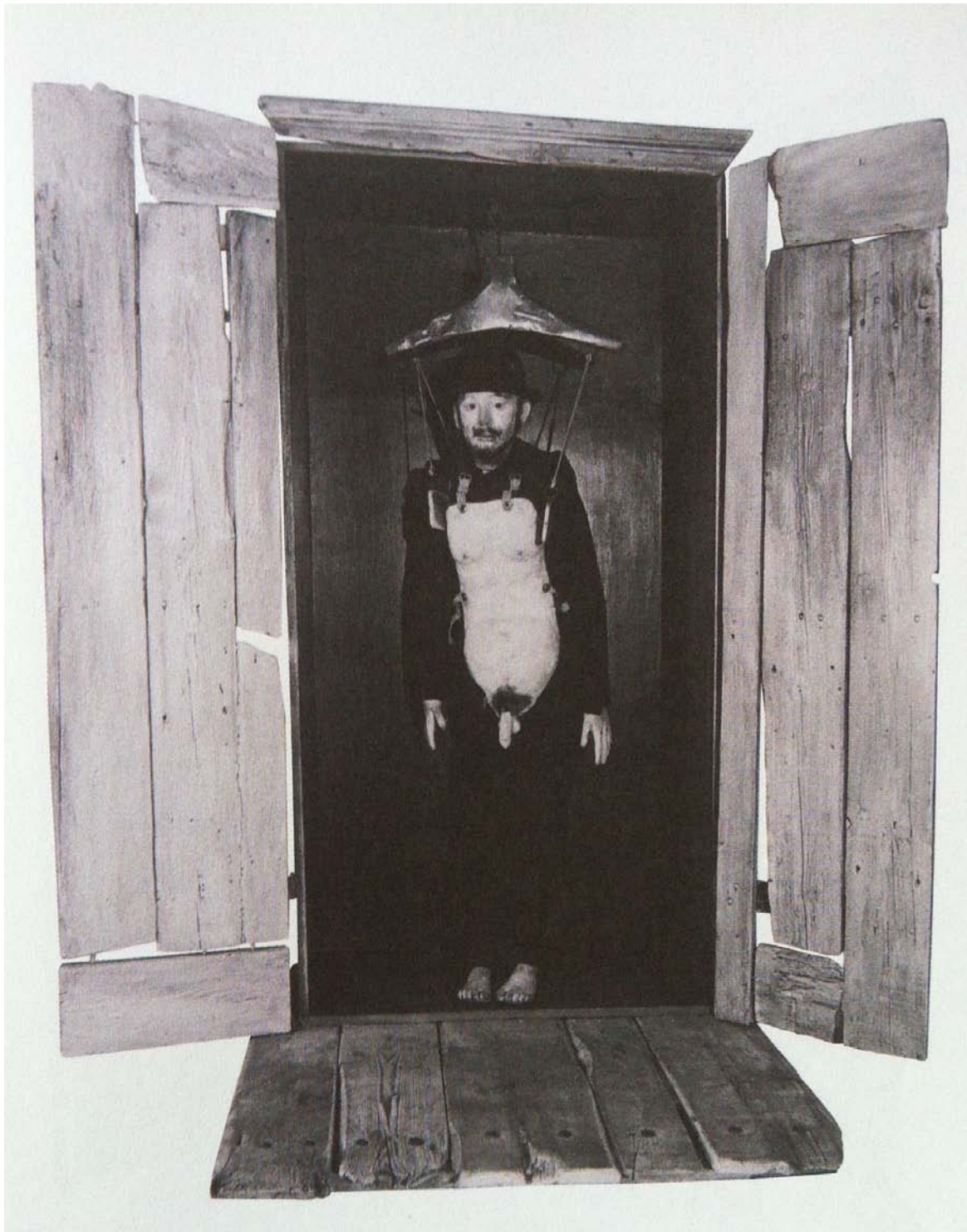


Fig.47. Tadeusz Kantor. Instalación *Armario, interior de la imaginación* (1981), alusiva a *En la pequeña casa del campo* (1961)

Kantor declaró en sus notas de qué forma los actores se mimetizaban con los rasgos del mueble, y por ese conducto, engendraban *las anatomías metafísicas informale*:

Los actores, *oprimidos*, en el espacio estrecho y absurdo del armario amontonados, mezclados con objetos muertos (bolsas, una masa de bolsas) con su individualidad y dignidad degradadas, cuelgan inertes como *vestiduras* (Kantor, 2003: 44-45).

En el armario, la gente, parecen como pedazos de ropa, o pequeñas criaturas secas. Una vez que el armario ha sido abierto, ellos se caen, porque no están acostumbrados a la luz, se esconden en los espacios turbios.

Dentro de esta estructura y la vida bien organizada de un armario, los actores, que están colgados y balanceados como pedazos de ropa, sobre perchas, tienen sus diálogos des-erotizados.

O mezclados junto a paquetes y sacos, ellos comenzarán a parecerse a estos objetos del rango más bajo, pierden la dignidad de su individualidad, se caen a través de los límites del sentido común y se comportan de una manera infantil (Kobialka, 2009: 4371).

Teatro i: La ridícula estrechez del espacio, en el interior del armario privaba fácilmente al actor de su dignidad, de su prestigio personal, de su voluntad, lo transformaba en una gran masa general de materia, casi de vestidos (Kantor, 2003: 183).

En esta primera lectura de las relaciones de los actores con el espacio del enser, se entrevén las características de su simbiosis. Se lee que la oscuridad es un factor que participa en el tipo de criatura, de “raza” concebida en la metamorfosis material. Las anatomías expulsadas, adquieren el instinto de ocultarse por la oscuridad del mueble, esta pauta es guía de sus acciones. Las cualidades del mueble determinan sus comportamientos, cual si el Armario fuera una especie de geografía que por la especificidad de su biosfera, provocara una fisiología singular en sus habitantes. Los cuerpos residentes se han anquilosado entre las perchas, las bolsas y las vestiduras, amasados existen en el interior de la geografía estrecha, denigrados por la *opresión* característica del espacio reducido. Ellos existen porque son prolongaciones de los atributos del enser.

Hasta aquí se ve cómo en el teatro informal de Kantor, el actor se cosifica e interactúa con el primer principio de la metafísica del objeto cotidiano. Lo que interesa asentar en este apartado, es cómo las propiedades que poseen los objetos estimulan la gestualidad actoral, acoplándose lo animado e inanimado en un mismo ser en tránsito. Kantor investigó y gestó sus propias teorías acerca de este punto en el que la materia más ínfima, la del rango más bajo, sirve de modelo a la fisicalidad de los intérpretes. Al otorgarle una dimensión ejemplar, se pronuncia ya su postura de des-jeraquizar al objeto cotidiano; lo asciende a directriz, punto de partida, centro operativo del que se puede construir la totalidad escénica.

Las características del objeto cotidiano son las que le dan motivaciones al actor para construirse y no al revés. El Armario, las bolsas, las vestiduras y las perchas son la fuente inspiradora del comportamiento corporal de la pieza: cuerpos actorales flácidos, dúctiles, comprimidos, pendulares, masificados, casi inertes. Figuras en tránsito, anatomías metafísica del Armario informal. La metamorfosis apunta hacia algo más, no es sólo una forma, si se intenta comprender las motivaciones del interés en Kantor por estos tránsitos corporales, acorde al influjo de la guerra en sus concepciones del binomio *sujeto-objeto*. Trazo una interdependencia de este apartado con uno que se leerá más adelante, cuando se llegue al sub-capítulo del sentido metafórico.¹³⁷



Fig. 48. Tadeusz Kantor, del ciclo *Hombres postizos* (1960-61)

¹³⁷ Apartado “c) El Armario como reclusorio de personas: maltrato, tránsitos corporales y origen de la *bio-objetualidad*” en el sub-capítulo “2.2.3.3 Relaciones metafísicas del Armario: memorias materiales de la SGM como su presagio más oculto”, *cfi: infra*. p. 215

2.2.2 Segundo principio y primer paso: Enigma y *espectralidad* del Armario

¡El Armario está sin llaves!... ¡Sin llaves el gran Armario!
Solían mirar a menudo su puerta sombría y negra/ ¡
Sin llaves!... ¡Era extraño!... se soñaba muchas veces/
En misterios durmiendo entre sus flancos de madera/
y se creía escuchar, en el fondo de la cerradura/
Abierta, un ruido lejano, vago y alegre murmullo
Arthur Rimbaud *Les étrennes des Orphelins*

Una vez que el Armario se ha afirmado *cosa* se introduce en la dimensión del enigma. Dice el segundo principio: *El objeto cotidiano se torna un enigma porque hay datos que se suprimen de él, con esto se cancela su sentido unívoco y permanece inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia*. El mueble elegido por Kantor “como catalizador de los destinos humanos”, instalado en el segundo estadio de la metafísica, explota su potencial ambiguo por sus connotaciones de intimidad y secreto. El filósofo francés Gastón Bachelard le dedica al Armario un capítulo junto al cajón y los cofres en el libro *Poética del Espacio*, análisis de diversas imágenes del secreto. En su lectura de la casa, describe al Armario como un verdadero órgano de la vida psicológica secreta. Dice: “El verdadero armario no es un mueble cotidiano. No se abre todos los días. Lo mismo que un alma que no se confía. La llave no está en la puerta. *El armario tiene promesas, esta vez, más que una historia*” (Bachelard, 2012:1669).¹³⁸ Kantor eligió el Armario en parte porque tenía la certeza de que se trataba de un *mueble-promesa*, un artilugio precario que se insinuaba enigmáticamente en virtud de ocultar lo que contiene.

Así como De Chirico intuía la revelación metafísica de los objetos con más firmeza, al estar impedidos visualmente por una pared que los velaba, Kantor reconoció en el Armario a un cómplice que jugaba con la dualidad visible/invisible en la escena. Al permanecer cerrado, deja el presentimiento en el espectador, de que hay algo en su interior que no acaba de presentarse. Dice Kantor en sus notas: “Un armario es, si pensamos cuidadosamente acerca, un objeto cuyas características son ambiguas y no claras. Déjenme atraer atención hacia el hecho de que sólo adquiere su propio y completo significado ¡Cuanto está cerrado! *Es sólo así cuando se hace sólido*”¹³⁹ (Kobialka, 2009: 4388). Uno de los motivos enigmáticos del Armario de *En la pequeña casa del campo* es que permanece cerrado, sugiere en ese hermetismo un fondo de profundidad desconocida en su interior. La obra comienza con el Armario cerrado, presencia prometedora de

¹³⁸ Las cursivas son mías

¹³⁹ Las cursivas son mías

algo. Así está escrito en el guión de su *cosificación*: “En un lugar junto a la pared, sobre un pequeño estrado de tablas, hay un armario viejo y podrido [...] El *armario* está cerrado [...]” (Kantor, 2003:47). La solidez del mueble (para usar las palabras de Kantor) en este estado de adivinanza, es “una solidez poética”, conforme el segundo principio de la metafísica del objeto cotidiano. Más adelante en el guión, el mueble es tratado como una puerta que da hacia una cavidad que podría ser una gruta, aunque por lo que se examinó en el apartado anterior, se sugiere su estrechez. Kantor construye un enigma con el mueble por estas propiedades intercaladas, y lo presenta como *un armario multidimensional*.

Desgloso un seguimiento de las unidades de acción del Armario dentro del guión:

ACTOI

1. El armario está cerrado.
2. Se oye sonido de campanas, la puerta del armario se abre suavemente, del armario sale a escondidas la Madre.
3. Busca algo inquieta, vuelve atrás, *desaparece* en el armario.
4. El factótum corre hacia el armario, abre su paraguas y espera, erguido. La madre aparece de nuevo, va hacia adelante.
5. Desde el armario se oyen monstruosos gañidos y ladridos de perro. Toda una jauría. Ladridos furiosos. Esto dura bastante. El armario está lleno de ladridos y aullidos.
6. De pronto, con violencia, la puerta del armario se abre ampliamente. Del armario cae una cantidad colosal de bolsas [...] Caen, se derrumban, hay cada vez más, parece una catástrofe ridícula, ante el armario hay una enorme pila de bolsas. Al mismo tiempo que las bolsas, caen inertes los Actores.
7. Desde el fondo del armario se desprende el Poeta.
8. Del abismo (las fauces) del armario sale Nibek arrastrándose.
9. El factótum, tira a los actores de un lado a otro, como bolsas, lentamente y de a uno por vez, los empuja de nuevo al armario (Kantor, 2003: 47-54).

ACTO II

10. Bunch empuja todo el confuso manojito de vuelta hacia el armario con gran dificultad [...] de alguna manera se las arregla para colgar un gran número de sacos en el armario, que él cierra con gran alivio.
11. El armario se abre pronto, otra vez. Está lleno de sacos entre los que están atrapados Nibek y Stewart, todavía totalmente aplastados por los sacos.
12. Los tres rivales se sientan en un tablón, dentro del armario (Kantor, 1961: 121-126).

ACTO III

13. El armario está abierto. El esposo y los dos amantes de la Difunta, Stewart y el poeta, cuelgan en las perchas dentro del armario como ropas [...] Los amantes, confinados al armario, se arremolinan, se tocan uno con otro, cuelgan lánguidamente.
14. El Factotum descuelga a los actores fuera del armario, los lanza hacia la mitad de la audiencia. Cada uno de ellos lleva tantos sacos como puede, portándolos en su espalda, y todos comienzan a caminar en círculos, como prisioneros, cargan los sacos bajo sus espaldas, doblados bajo el peso.
15. El Factotum los conduce a todos de regreso hacia el armario, una vez adentro desaparecen.
16. La gobernanta se arrastra afuera del armario.
17. El poeta y la gobernanta como dos maniqués [...] se mueven despacio hacia el armario que se cierra detrás de ellos.
18. El armario se abre despacio, la compañía entera puede ser vista moviéndose muy despacio hacia el frente, cargando una enorme lona blanca, se mueven sin detenerse, cargando una enorme lona blanca, se mueven sin detenerse, con sonrisas crueles en sus caras, como en una pesadilla, se enfocan hacia [...] se retiran rápidamente. El armario se cierra.

19. Dentro de poco el armario se abre y el padre sale (Kantor, 1961: 127-135).

El Armario se manifiesta primeramente en estas diecinueve acciones, como un aparato obturador en el que aparecen y desaparecen inesperadamente los personajes, incluidas las anatomías informes que se gestan dentro de él. Kantor, le concede su propia vida al mueble en su finalidad de darle autonomía, mas no puede dejar de estar condicionado por lo que oculta.

En el guión, el Armario se metamorfosea como:

- Una solidez poética cerrada.
- Un mueble que es hábitat de la Madre.
- Una presencia de la que se espera algo.
- Una perrera o un matadero de animales.
- Una residencia de las anatomías metafísicas de lo informal confinadas a vivir ahí, que se desprenden y son desprendidas por el personaje del Factótum.
- Una bestia que tiene fauces abismales.
- Un recinto al que debe volver a guardarse todo lo anterior una y otra vez.
- Un espacio en el que desaparece “la raza de presos.”
- Un espacio en el que se guarda a los maniqués.
- Una ventana hacia el interior de una pesadilla.

El enser se transforma con cada presencia, y se propone como una *cosa* polisémica. Entre sus mutaciones se sobreentiende que algunas veces se cierra porque vuelve a abrirse. Del otro lado del Armario Kantor maquina un mundo informe que es pura sugerencia, propenso a adoptar una multiplicidad de sentidos. El Armario es una *cosa* irracional, un espacio polivalente y multidimensional, extrañado de todas las conexiones habituales que le confiere su orden doméstico, aunque persiste en él un rasgo reconocible: su poder de ocultamiento, de suprimir informantes. La cuestión es que así como oculta, puede mostrar. Añade el director en sus notas sobre el mueble:

Un armario era un espacio privilegiado de la imaginación.

El interior del armario tenía sus secretos, rincones turbios, recesos empujados detrás de las concreciones oficiales, prácticas clandestinas, y comportamientos turbios.

La acción de “esconder” está asociada con esto. Este ocultamiento, este poner fuera de la vista, y este encubrimiento, abunda con las más extrañas posibilidades (Kobialka, 2009: 4371).

Para Kantor el Armario esconde y muestra secretos, en muchos niveles, individuales y sociales. El director, consciente del atributo, explota el camuflaje y lo re-absorbe en su teatro, como

un máquina de la sugerencia, adscrita a la tensión de lo visible y lo invisible. En el apartado “2.2.3.2 El Armario como espacio privilegiado de la imaginación”¹⁴⁰, redondearé la idea del ocultamiento enlazado a su memoria material de la SGM, en donde con una óptica diferente, se podrá descifrar del todo esta cita. Mientras me concentraré en el ángulo enigmático del enser, es decir, en su sólo acto de haber sido confeccionado para *encubrir*, sin sondear el qué era lo que probablemente Kantor quería *descubrir*, al dejar abiertas las puertas de su Armario.

El Armario era equivalente a Kantor, lo que a De Chirico una *obra-enigma*. Si para De Chirico el enigma en sus pinturas se daba por el presentimiento de la profundidad habitada (la sugerencia de lo invisible oculto “en el fondo de un mar aparentemente sereno”), en Kantor por encumbrar a obras de arte, los objetos cotidianos del rango más bajo, dedicados a ocultar. Las obras-enigma de Kantor están habitadas por *objetos-enigma* que obstruyen la visión de su profundidad habitada. Son objetualidades que al insertarse en el arte, acentúan el viaje venturoso del sentido en el receptor. Los *objetos cotidianos-enigma* más contundentes en Kantor son *los embalajes*, y en esta su categoría, *el Armario es el gran envoltorio*. Después de la época del Teatro Informal, Kantor compuso sus teorías del embalaje, y “el gran envoltorio” se encontraba ya para entonces, en el campo de sus experimentaciones. Kantor vio en “el perfil dudoso” del embalaje, un caudal metafísico. Así lo dice en su Manifiesto de *Los Embalajes* (1962), sólo un año después de *En la pequeña casa del campo*:

¡EMBALAJE!...¡EMBALAJE!...potencialidades metafísicas. Pero -por otra parte- cumple una función a punto tal prosaica, utilitaria, chata, está tan totalmente sometido al contenido que es lo único que cuenta, que una vez vaciado en ese contenido, inútil, superfluo, miserable vestigio de un esplendor desvanecido es una importancia perdida [...] ¡EMBALAJE!...¡EMBALAJE! ¡Qué horizontes de posibilidades sin término! [...] Nombremos algunas: la promesa, la esperanza, el presentimiento, la solicitud, el gusto por lo desconocido y el misterio (Kantor, 2003: 61-62, 64).

Kantor se concentra en encontrar objetualidades del rango más bajo: sobres, cajas de embalar, bolsas, paraguas, una gama de materialidades itinerantes, hechas para esconder ciertas partes de la realidad. Kantor las encumbra en el *umbral entre la basura y lo eterno* y les indaga su

¹⁴⁰ Cfr: *infra*. p. 199.

lado metafísico. Su Armario es un embalaje de otro orden, es un embalaje un poco “más estático” por ser un mueble, aunque matizado asimismo de la potencialidad metafísica de esconder.¹⁴¹

Entonces él detona la otra movilidad del mueble, la del *enigma*, y le da un lugar honorable en el gran conjunto de su obra: *el Armario es un espacio privilegiado de la imaginación*, por la vastedad oculta que sugiere en su interior. La *cosa Armario* se mueve, se desplaza entre sentidos e identidades en la mente del que lo presencia, privando su aterrizaje en un único significado; la movilidad que le da la polisemia, radica en el intervalo acontecido en lo que va de una de sus transformaciones hacia otras, en el espacio que media entre lo que vemos y no vemos.¹⁴²

En el dibujo de la Fig. 49, Kantor proclama al Armario como *El interior de la imaginación*, un sitio privilegiado de lo imaginario porque posee un interior que puede metaforizar la realidad en posibilidades infinitas. En el dibujo, Kantor propone el interior ambiguamente, no se distingue el delineamiento de la forma, parece una figura humana y a la vez un ropaje oscuro que vela el interior y cuelga. Es análoga a la ambigüedad de las figuras en tránsito de Böcklin, de las que se ignora si son humanos o son estatuas (Fig. 26 *Odiseo y Calipso*; Fig. 26 *La Isla de los Muertos*); análoga a las efigies misteriosas De Chirico, entre lo humano y lo inhumano (Fig.15 *El filósofo y el poeta*; Fig. 28 *El enigma de la hora*).

En su dibujo, Kantor plasma el atributo de lo ambiguo introyectado al Armario, en el que se identifica una consonancia directa con el primero de los pasos de la definición de la metafísica del objeto cotidiano: al ser una metáfora del interior de la imaginación entonces, podría designar cualquier tiempo, cualquier espacio. El enigma participa en los mecanismos para des-localizar y des-temporalizar al Armario y lo que en él se contiene, incorporándolo a una temporalidad poética o *espectral*. Se dice en el primer paso:

El aislamiento del objeto, acto que lo sustrae y lo aparta de su contexto, llevado a cabo con el fin de fracturar sus nexos con la memoria de sus relaciones habituales; efecto que lo deslocaliza espacio-temporalmente y lo introduce en un tipo de temporalidad poética. En ésta no se

¹⁴¹ Por ejemplo dice de los embalajes itinerantes del correo postal: “Los objetos -cartas, paquetes, bultos, envoltorios, sacos y todo su contenido existen durante cierto tiempo, independientemente sin propietario, sin lugar de pertenencia, sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario de uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte.” Kantor, *op.cit.*, 2003, p. 71.

¹⁴² Se pueden consultar más detalles de este lapso en el apartado “a) El grado cero del Armario y su animación mental” dentro de “2.2.3.3 Las relaciones metafóricas del Armario: memorias materiales de la SGM como su presagio más oculto” *Cfr. infra*, p. 203.

experimenta la sucesión lógico-causal del tiempo, sino que emergen sensaciones de extrañamiento por las que los objetos aparecen vistos como por primera vez.¹⁴³

Al estar el Armario sostenido en el principio de la *cosa* y del *enigma*, lo que se aprecia en el guión de *En la pequeña casa del campo*, es el efecto de su des-localización espacio-temporal. Su viaje informal hacia el singular hallazgo con su sustancia lírica. Volviendo a las unidades por las que pasa el Armario en el guión, enumeradas previamente, estableceré una progresión poética en dos bloques, tomando de ejemplo el primer acto.

El primer bloque contiene las unidades de acción que van de la 1 a la 4, y el segundo de la 5 a la 19. Entre éstos hay un quiebre de expectativas que transporta al mueble a un tiempo específico, buscado por Kantor de acuerdo a su Teatro Informal. Desde el punto de vista de esta tesis, se trata de un tiempo poético o *espectral*. Un tiempo que continuará expandiéndose hacia los dos actos siguientes del guión, y hasta el final del comportamiento metafísico del mueble en la pieza. O ¿Cómo se denomina la temporalidad en la que subsisten las formas (animadas e inanimadas) durante su metamorfosis, y en la que por añadidura su anatomía también se desfigura? ¿Cómo se denomina la temporalidad por la que un objeto se transforma en *cosa* dentro del teatro informal de Kantor?

Dirijo el análisis a sondear qué tipo de temporalidad es aquella que acontece detrás de un teatro cimentado en lo informal, a su vez proyectada en el mueble central; y cómo interactúa con el primer paso de la definición de la metafísica del objeto cotidiano. No se puede comenzar este análisis, sin advertir un detalle del flujo de movimiento inherente al Armario informal, atestiguado en un apunte de Kantor. A su mueble le concierne un desplazamiento que no sólo va de adentro hacia afuera (que descubre lo que encubre), sino de adentro hacia más adentro (lo que encubre se expande hacia un interior igual de vasto que el afuera). En una de sus notas sobre el enser que analizo, enfatiza Kantor:

un objeto (un armario), se altera repentinamente e inexplicablemente: *se separa a sí mismo de sus alrededores, se cierra a sí mismo, se aísla a sí mismo* [...] Usualmente, éste pretende ser una fachada de un edificio ornamental; adopta fácilmente y rápidamente estilos apropiados, que son dictados por la ocasión [...] cuando esta farsa comienza a ser más y más engañosa, su existencia se expande hacia adelante en nuestra imaginación, más allá de sus significados familiares y disciplinares, de sus funciones domésticas. Se expande hacia este otro lado. Sus alas, como entre bastidores, se abren de repente, hacia las profundas y más turbias regiones de su doméstico, INTERIOR. Ahora, en este opresivo y sofocante clima, los sueños se despliegan, las pesadillas de

¹⁴³ Cfr. *supra*. Capítulo I, “13. Conclusiones del capítulo I. *Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”*”, p. 117.

la noche nacen, las prácticas se escapan de la luz del día, comportamientos corruptos, venganzas crueles, son llevadas a cabo. Ahora -y no en algún místico y brumoso espacio- sino aquí, separado de su realidad cotidiana, por esta delgada y débil pared, sentimos que tocamos brevemente, la condición de la inexistencia y de la muerte (Kobialka, 2009: 4388,4397).¹⁴⁴

Cuando Kantor en la cita sostiene que el Armario “usualmente pretende ser la fachada de un edificio ornamental”, quizás se refiera a una antigua práctica de la ebanistería de diseño, ejercida sobre el objeto-armario y otros muebles. Se trataba de una práctica consistente en imitar sobre sus puertas el diseño del inmueble mayor del que formaba parte. Walter Benjamin en su *Libro de los Pasajes* tiene una nota alusiva, en la que aclara esta antigua función decorativa e imitativa de los armarios de ciertas clases sociales, dice:

Una buena observación de Behne sobre un armario de estilo caballeresco: ‘El mueble se ha desarrollado con toda claridad a partir del inmueble. Más adelante se compara el armario con una ‘fortaleza medieval’. Igual que ésta presenta murallas, muros y fosos en anillos concéntricos que se expanden formando un exterior inmenso para abrigar una pequeña estancia donde vivir, también aquí los cajones y estantes se hallan abrumados por un poderoso exterior. Adolf Behne [*La nueva vivienda, la nueva arquitectura*], Leipzig, 1927, pp.59, 61-62 (Benjamin, 2013: p.231).¹⁴⁵

Transponiendo este criterio, el Armario de *En la pequeña casa el campo*, podría representar la fachada de la casa “vieja, podrida y mohosa” en la que habitan los personajes. Pero, Kantor asevera en la cita que “niega esta farsa” (además el Armario es un objeto autónomo), y en su lugar, esboza una *alteración escénica inexplicable*, trastorno que provoca que el mueble “se ensanche y estire hacia su propio interior.” Se puede decir que en el guión de *En la pequeña casa de campo*, se es testigo de los modos por los que la entidad material, poco a poco se fuga hacia el espacio “del interior de la imaginación”. En el trayecto toma sentidos inesperados y finalmente, se descubre como el contenedor de una pesadilla. Explicaré cómo *la alteración escénica inexplicable* corresponde al quiebre de los dos bloques de acciones del guión arriba señalados (bloque uno: acciones de la 1 a la 4; bloque dos: acciones de la 5 a la 19). Punto de fuga que conduce al interior sin fin del enser, y por lo tanto a su *espectralidad*.

¹⁴⁴ Las cursivas son mías. Retomaré esta cita nuevamente en el apartado “2.2.3 Tercer Principio y Segundo Paso: el Armario como presagio y generador de relaciones metafóricas”, en donde será leída según la búsqueda de su sentido figurado. p.144 y p. 207.

¹⁴⁵ Alude Benjamin en otro fragmento reunido dentro de la sección “El interior, la huella” en el *Libro de los Pasajes*: “En 1830, el romanticismo triunfaba en la literatura. Invadió la arquitectura y empotró en las fachadas de las casas un gótico de fantasía, chapado demasiado a menudo de cartón piedra. Se impuso a la ebanistería. ‘De repente, dice el reportero de la exposición de 1834, no ha invadido un entusiasmo por los mobiliarios de formas extrañas: se los sacó de los viejos castillos, de los antiguos guardamuebles y de los depósitos de trapería, con el fin de engalanar con ellos los salones, modernos en todo lo demás...’ Los fabricantes se inspiraban en ellos y prodigaban en sus muebles, las ojivas y los matacanes. se veían camas y armarios erizados de almenas, como fortalezas del siglo XIII. E. Levasseur, [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1879], II, París, 1904, pp.206-207. Trad. Luis Fernández Castañeda, *et.al*, Akal, Madrid, 2013, p. 231.



Fig. 49. Tadeusz Kantor *Armario, interior de la imaginación* (1961)

El trayecto de “ensimismamiento” de la entidad, su “expandirse hacia este otro lado”, se resuelve en la escena por un movimiento que fluye y atraviesa antes que nada por la aptitud de “esconder” del Armario, y de ir presentando lo inesperado desde su fondo secreto en cada acción. Después en el primer bloque de acciones, en el que el Armario podría representar la susodicha finca o un lugar de residencia de la cual entra y sale el personaje de la Madre, pierde gradualmente su identidad para situarse en el colapso del segundo bloque. En éste las posibilidades de identificación del armario-casa se fracturan al complejizarse lo que procede de su interior. Las condiciones de “inexistencia y de la muerte” indagadas por Kantor en la “raza amorfa” que adviene (lo que en esta tesis se han denominado como “anatomías nacientes del armario informal”), destierran al mueble en el limbo espacio-temporal de lo informe. Lo que sucede entre la apertura inicial del mueble como posible portal de un inmueble, y el violento derrame de su insólito tipo de contenido plasmado en el dibujo de la Fig. 45, en la fotografía de la Fig. 46 y en la pintura de la Fig. 50, sobredimensiona al Armario *cosa* en lo que podría ser una *espectralidad* propia de lo informal.



Fig. 50. Tadeusz Kantor Pintura del desbordamiento del Armario *En la pequeña casa del campo* (1961), escena climática de la metamorfosis de la materia

Entre el bloque 1 y el 2, la acción llega a su más alto grado de confusiones matéricas. En ese caos, Kantor se remite a un origen metamórfico, ahí el Armario y sus componentes, confunden sus contornos; en el caos material provocan un efecto de su creciente des-localización espacio-temporal. En este sentido, la *espectralidad* de lo informal con el Armario al centro, consiste como en De Chirico en suspender y aislar el objeto cotidiano de su flujo continuo de tráfico, circulaciones y acciones humanas. La *espectralidad* del Armario de Kantor tiene parecido con la idea de la *anatomía metafísica del drama* del pintor, sustraído del tiempo de la causalidad racional, se afirma en una sustancia lírica particular de lo informe. Cito lo dicho en el apartado 10 del primer capítulo (*Anatomías metafísicas del drama: figuras intermedias entre lo animado y lo inanimado*) acerca de la anatomía metafísica del drama:

Un drama metafísico en este cruce de anatomías se entreabre, y el drama se comprende antes que nada como movimiento; una intencionalidad por capturar la esencia del movimiento fuera de todas sus conexiones lógicas, y volver a verlo desde su sustancia lírica; ver el movimiento material como si fuera la primera vez que lo vemos. Ver el movimiento material como algo que está ahí desde siempre vinculado al sujeto, y acontece con más fuerza cuando éste se desprende del principio de razón para entregarse a contemplar la metafísica de la materia.¹⁴⁶

En congruencia con esta perspectiva, la metamorfosis informal que se aprecia en *En la pequeña casa del campo*, es un drama metafísico en el que todos los tiempos de las formas se conjuntan a la vez, y en el que el mueble es muchos espacios en el mínimo de tiempo. Es un homenaje al hecho de mutar de las formas, que las devuelve al origen de la metamorfosis, y el estado de flujo se declara cual tiempo poético originario de la materia.¹⁴⁷

En uno de sus apuntes de 1947-1948, titulado *Después de la Guerra: Un cuaderno de noche o Metamorfosis*, Kantor ya visionaba las posibilidades de un espacio escénico metamórfico, adentro del cual los sujetos y los objetos se viesen afectados hasta lo imposible por un *multi-espacio* laberíntico, vivo, cambiante e impredecible. Kantor atribuyó a esta cualidad metamórfica espacial una metafísica y una poesía:

[...] espacio libre de imaginación, revelando su infinitud, sus secretos y sus *metafísicas* [...] el espacio le da nacimiento a los objetos, condiciona sus formas, los deforma caprichosamente, en donde todo es posible, o mejor, donde lo imposible, encuentra su racional derecho a existir. La figura de un ser humano está formado en el umbral entre un viviente, sufriente organismo y un mecanismo que funciona automáticamente y absurdamente. Está gobernado por la ley de la metamorfosis. La figura del ser humano está sujeta a transformaciones, expansiones, transplantes y mestizajes. Metamorfosis, una acción mitológica más. Esta palabra mágica me liberará de

¹⁴⁶ Cfr. *supra*. p. 99.

¹⁴⁷ Esta idea terminará de completarse en el sub-capítulo “2.2.3.1 Metamorfosis de la materia: la poesía metafísica informe de Kantor y la aventura del sentido”, Cfr. *infra*. p. 194.

discusiones teóricas y conflictos, se perderá el canon con la libertad de la poesía (Kobialka, 2009: 1557-1558,1562).

La libertad de la poesía que habita en la metamorfosis de las formas corresponde al tiempo poético arquetípico en el Armario de Kantor, conduce al sujeto a experimentar un presente continuo de las anatomías. Al fugarse continuamente de la estabilidad, constituye su sustancia lírica, su singular drama metafísico. El *umbral entre la basura y la eternidad* que quería provocar Kantor para sus objetos, se da en el bloque 2 de las acciones del Armario *En la pequeña casa de campo*; ocurre por la posibilidad de hacer confluír en tal estado primigenio de la materia (el Armario que se va expandiendo hacia adentro) el presente continuo de las anatomías, esto es, la anulación del tiempo racional que conduce a la cualidad espectral de lo eterno. En este tiempo poético de la metamorfosis, los objetos del rango más bajo (bolsas, perchas, vestimentas y el mismo enser), ascienden, se difuminan y fluctúan en el drama metafísico, en la sustancia lírica del movimiento de la materia, imposible de captar por medios racionales.

Antes de salir del primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano, recobro sus primer líneas: *El aislamiento del objeto, acto que lo sustrae y lo aparta de su contexto, llevado a cabo con el fin de fracturar sus nexos con la memoria de sus relaciones habituales*. Esta actividad des-contextualizadora adopta matices especiales en el mueble central de *En la pequeña casa del campo*. En la obra de Kantor, el aislamiento del objeto no consiste solamente en “bajarlo del desván” (Kobialka, 2009: 988) en el que se encontraba abandonado; en des-contextualizarlo en un espacio de representación (una galería) y mostrarlo con toda la presencia que le da su vejez, afuera del entorno doméstico. La idea del aislamiento del mueble de Kantor, adquiere además, otro sentido. Dice: “un objeto (un armario), repentinamente e inexplicablemente es alterado: *se separa a sí mismo de sus alrededores, se cierra a sí mismo, se aísla a sí mismo*”(Kobialka, 2009: 4388). Sólo por ese aislamiento puede desencadenar la sucesiva serie de fracturas y efectos que plantea el resto de la definición. A diferencia del tipo de des-contextualización que a De Chirico se le reveló en los muebles, asociada con los paisajes naturales y urbanos, en Kantor el primer paso sucede además cual movimiento del mueble mismo de afuera hacia adentro; visto así, el aislamiento es una especie

de “ensimismamiento” de la entidad, que la sustrae totalmente de su imaginario doméstico para extrañarlo y proponerlo a través de otras sensaciones desconocidas.¹⁴⁸

Es pertinente señalar otra diferencia entre De Chirico y Kantor, relativa a la soledad de los muebles. Como se ha escrito en el sector siete del primer capítulo (“Primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y descontextualización”), el pintor metafísico originó su serie *Muebles en el Valle* (Fig. 13), debido a las revelaciones metafísicas que le produjo el verlos expuestos en las calles de su época.¹⁴⁹ Aunque no se sabe a qué calles específicas se refiere, habla del mueble-mercancía expuesto en el espacio público durante la época del auge comercial. Dice en “Estatuas, muebles y generales” (1927):

Se ha visto a veces bajo qué aspecto singular se nos aparecen camas, armarios de luna, sillones, sofás, mesas, cuando los vemos de repente en medio de la calle, en un decorado en el que no estamos acostumbrados a verlos, como sucede durante las mudanzas o, en ciertos barrios, ante la puerta de almacenes o revendedores que exhiben sobre la acera las principales piezas de su mercancía. Los muebles se nos presentan entonces bajo una nueva luz; están revestidos de una extraña soledad; una gran intimidación nace entre ellos, y se podría decir que una dicha extraña flota en ese espacio estrecho que ocupan en la acera en medio de la vida ardiente de la ciudad, del ir y venir apresurado de los hombres (Sáenz, 1990: 105).

En tanto a De Chirico le asombraban las nuevas disposiciones solitarias que adoptaban los enseres, dispuestos así por las finalidades de venta de sus comerciantes, es probable que en Kantor tuviese repercusión otra modalidad de soledades del mueble durante la época de la SGM. No consta en ninguno de los escritos de Kantor, que hubiera sido testigo de las mudanzas a las que eran obligadas las víctimas desplazadas hacia los guetos y los campos. Pero en el proceso confiscatorio de sus pertenencias, se provocó que los enseres sufrieran movimientos inusuales entre contextos:

¹⁴⁸ A propósito del tratamiento que De Chirico le da a los muebles en la serie *Muebles en el Valle* (aislar el enser en el paisaje natural), Kantor tiene un curioso guión de finales de los años sesenta, en donde el Armario es descontextualizado en las montañas. Se trata de una serie de ocho *acciones-happening*, variaciones de *En la pequeña casa del campo*, realizadas en Yugoslavia en 1969. Dice en una de ellas: “4) LAS MONTAÑAS (Ejecución: 7-8-69, Bled) Un armario cae, como del cielo (helicóptero) en el enorme macizo de los Alpes, cerca de dos mil metros de roca monstruosa, desnuda. El armario vuela al precipicio, se rompe abajo, contra el glaciar, en un desierto total de rocas. Sobre un cuadrado de terciopelo negro reposan los restos del armario y el cuerpo de la difunta Anastasia Nibek. Sobre la nieve hay un sillón *biedermeyer* [...]” Kantor, *op.cit.*, p. 196. El Armario se manifiesta como si fuera un doble del personaje difunto. *El mueble muere cuando la persona muere*. De Chirico escribió en su texto “Estatuas, muebles y generales”, que el mueble se personifica al estar abandonado en el vacío, ajeno a la voluntad humana; pero en el guión de Kantor, se muestra también un vínculo subjetivo con el personaje. Armario muerto y muerta yacen uno a lado del otro, manteniendo una relación sustraída del tiempo racional que se refuerza por la des-contextualización del paisaje.

¹⁴⁹ Recupero la cita de María Soliña Barreiro: “La mercancía y el deseo plenamente unificados encerraban a los viandantes en carriles de cristal y luz, rebosantes de deseos listos para consumarse por medio de la adquisición [...] Las condiciones de producción estaban escondidas tras la fascinación transparente y luminosa de los escaparates urbanos.” “Escenografías del deseo Urbano. El escaparate como espacio fantasmal y límbico en el cine de vanguardia de los años 20” en *Angulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* [en línea] vol.6, num.2, pp. 66,72.

abandonados en medio de las calles, apilados unos sobre otros en carretas o atados en disposiciones amorfas encima de plataformas, carritos con ruedas, muy parecidos a los carritos-pedestal de los objetos pobres que poblaron su teatro (Ver Figs. 41, 54).¹⁵⁰ Los muebles de las víctimas podían ser vistos sobre las aceras en su soledad metafísica, “bajo una nueva luz”, no flotaba en ellos “una dicha extraña”, pero sí quedaban abstraídos, violentados del tiempo y el espacio habituales en su particular “poesía del horror”. Poseídos por un aislamiento lleno de evocaciones, conferido por los avatares de la guerra. Se constata, en la diferencia de motivos de estas des-contextualizaciones (dos soledades diversas: el mueble expuesto como mercancía en la calle, el mueble abandonado en las aceras porque su dueño había sido desplazado a los guetos o a los campos de concentración), las razones tan distintas en De Chirico y Kantor, por las que pudieron emerger sus revelaciones metafísicas ante los objetos cotidianos.

¹⁵⁰ Explica Raul Hilberg sobre el proceso confiscatorio aplicado a las víctimas: “El proceso confiscatorio en sí se dividió en dos fases. En un primer momento las confiscaciones se limitaron a retirar los mejores bocados. Durante esa fase, las oficinas fiduciarias y algunos de sus competidores no autorizados saquearon los grandes almacenes y las viviendas elegantes. La segunda fase, que resultó fundamental y crucial, fue unida a la guetización. A medida que los judíos se trasladaban hacia el gueto, dejaban la mayor parte de sus bienes atrás. Estas propiedades ‘abandonadas’ eran confiscadas. Se puede comprender fácilmente ahora que elegir dónde se ubicaba el gueto era de la mayor importancia para el éxito de la operación. Por norma, el gueto preferido era un barrio pobre, porque de esa forma los mejores apartamentos, casas y muebles se dejaban atrás [...] Casi de igual importancia fueron los repentinos y precisos calendarios de traslado, que estaban pensados para forzar a los judíos a dejar atrás la mayor parte de sus bienes muebles. [...] no se les daba tiempo para preparar el transporte de todas sus posesiones, y no tenían tiempo para encontrar un espacio de almacenamiento adecuado en los superpoblados distritos de los guetos.” *Op.cit*, p. 262.



Fig. 51. Eugène Atget, Rue de la Corderie (Negativo de 1911; impreso entre 1920-1929)



Fig.52. Muebles de víctimas deportadas al gueto de Mielec, antes de ser confiscados, Polonia (1942)
Autor desconocido.

Ahora bien, cuando Kantor escribe en sus notas que el Armario “Se expande hacia este otro lado. Sus alas, como entre bastidores, se abren de repente, hacia las profundas y más turbias regiones de este, doméstico, INTERIOR” (Kobialka, 2009: 4388,4397), inicia otra modalidad de investigación escénica para el tratamiento de sus muebles en obras posteriores. Principia una ruta metamórfica en la que los enseres culminan su expansión hacia adentro, y se trastocan según su mirada en *recintos mentales*. Indica Kantor en sus escritos sobre el Armario de *En la pequeña finca*: “Nuestras posesiones, recuerdos, pasados, memorias, cartas y secretos, están puestos a descansar aquí” (Kobialka, 2009: 4371). Conforme esta sentencia, el mueble sufre una metamorfosis más radical en su pensamiento, y la memoria que antes descansaba adentro del Armario, se transformará metafóricamente en la cabeza misma del sujeto, esto es: “la cabeza es un armario o hay un armario en la cabeza de Kantor”. El tiempo caótico de la memoria se proyecta en la entidad, la cual se *espectraliza* de un modo aún más determinante, al entrar en el circuito *atemporal* de la mente, todos los periodos y los espacios se mezclan.

Hago un breve recuento de las otras maneras de proceder de la *cosa*, que pese a que ya no son parte de *En la pequeña casa del campo*, pienso que tuvieron su origen en sus experimentaciones informales con el Armario de este periodo; así lo comprueba el dibujo de la Fig. 49, *Armario interior de la imaginación*.

2.2.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario de *En la pequeña casa del campo* hacia otros armarios de Kantor¹⁵¹

Parte del potencial poético del enser está igualmente en que es un recinto condensador de la intimidad individual. Dice Bachelard refiriéndose al armario: “Sin esos objetos y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. ¿Hay un solo soñador de palabras que no vibre al oír la palabra armario?” (Bachelard, 2012: 1640). La vida de los muebles en las obras de Kantor, continuará por un despliegue conceptual de lo íntimo que evolucionará en más figuras y formatos en la puesta en escena. Principalmente una línea que podría denominarse “la intimidad mental.” El Armario prestará su espacialidad privilegiada de lo imaginario al nacimiento

¹⁵¹ Este apartado se complementa con el sub-capítulo “2.2.3.3 El Armario como espacio privilegiado de la imaginación”, *cf: infra*. p. 199.

de un nexo con él de naturaleza psíquica. Lo que significa que el enser presta su espacialidad a los atributos mentales del autor, en lugar de fusionarse anatómicamente con los actores.

En *Mi obra, mi viaje* (1988), Kantor hace una retrospectiva de su trabajo. Pocos años después de usar el enser en su teatro informal, lo presenta directamente como *su recinto mental*. Lo llama así mientras recuerda el evento que aconteció tras la obra que me ocupa; dice en su *Manifiesto anti-exhibición* (1963): “*Mi armario de la memoria*, tomé de él una descolorida hoja de papel.” (Kobialka, 2009:249)¹⁵². El mueble en el que descansa la intimidad humana, manifestará en el trabajo posterior de Kantor, revelaciones metafísicas alternas. Sucederá en él, una transposición semejante a lo que Baudrillard observaba en los procesos subjetivos proyectados en los objetos pertenecientes a “los sistemas marginales de la colección”, según sus denominaciones. Dice: “Los objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste, sino un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión” (Baudrillard, 1969: 97). Los muebles del teatro de Kantor sobrevienen en un camino análogo, tan así que los incluye cual materialidades interiores para hablar de su historia personal. Memoria e imaginación son los dos grandes estadios mentales por los que hace transitar la metáfora de los muebles, devienen recintos mentales, acomoda en una parte de su mente.

A la par, crea una metáfora espacial de su psique, que lo acompañará en su trayectoria: “su pobre cuartito de la imaginación.” Apunta en *Una pequeña historia de mi vida*:

Hoy, todos los escenarios de mi vida, cuando los miro desde la distancia, se ven como diferentes casas.

Una casa [...] En los tiempos de la Segunda Guerra Mundial, encontré el pobre cuartito de mi imaginación, en él, yo comencé un duro trabajo, un lento proceso, levantar las paredes de mi mundo. Y ahora, yo no sé si el techo todavía existe, porque la oscuridad lo ha revelado todo alrededor y arriba mío.

Pero, incluso en su oscuridad yo sigo construyendo mis paredes, mi ventana y mis puertas.

[...] en el espacio creciente de mi imaginación y en mi soledad, ¡que perseverancia! (Kobialka, 2009: 5097-5111).

Al tener la convicción de que sus escenarios son casas, y que a su imaginario corresponde una arquitectura pobre, se perfila la pregunta de la clase de mobiliario interior que compone algunas de

¹⁵² Las cursivas son mías.

sus creaciones. El pobre cuartito de su imaginación está amueblado, este espacio trascenderá hacia el exterior de sus obras, más determinadamente en *Wielopole, Wielopole* (1980).¹⁵³

La obra es un intento de testimoniar la táctica por la que su memoria opera, al recordar su habitación de la infancia. Un cuarto más, anquilosado en el fondo de su cabeza, imposible de materializarse como era, pues se encuentra extraviado en la profundidad de su memoria infantil. *Wielopole Wielopole* fundamenta su estructura en ese intento del recuerdo. Kantor pretende poner en escena el funcionamiento temporal, discontinuo de la memoria; cómo ésta impacta en la presencia de los muebles que componían ese cuarto, en el que hay un Armario. El enser deja de ser una metáfora de su memoria, y se cambia por un mueble poseedor de una vida psíquica al habitar él mismo, en el interior de un espacio mental mayor. ¿Cómo actúa la vitalidad de un mueble residente en un espacio mental, representativo de la memoria del olvidado cuarto infantil de Kantor? Escribió en el guión de *Wielopole, Wielopole*:

LA HABITACIÓN DE MI INFANCIA

La habitación de mi infancia es oscura, ocupada por un agujero [...] se trata de una habitación muerta y de muertos. Evocada por el recuerdo, muere incesantemente [...] pero si empezamos a obtener de ella insignificantes fragmentos [...] es posible que sólo entonces podamos empezar a recomponer nuestra verdadera habitación de la infancia [...]

Es difícil determinar la dimensión espacial de los recuerdos

He aquí *la habitación de mi infancia que recompongo constantemente y que constantemente muere* [...] (Kantor, 2010:246).¹⁵⁴

La habitación que se recompone constantemente y que constantemente muere, tiene un armario y otros muebles (una cama, unas sillas, una mesa, unas ventanas); los enseres rehacen sus posiciones cada vez, al ser parte de las reestructuraciones fragmentarias de la memoria. Cada personaje de *Wielopole, Wielopole* se esfuerza por acomodar estos muebles especiales, según la memoria que de sus posiciones tiene cada uno. La habitación de la infancia está viva en la metamorfosis del espacio mental en donde se manifiestan *lapses*, reiteraciones, apariciones y desapariciones, cambios de velocidades, interrupciones. La movilidad discontinua del recuerdo *spectraliza* los muebles, deslocalizándolos, impidiéndoles arraigarse en la linealidad del pensamiento racional. Es un espacio irracional en el que el tiempo causal se suspende por desorden, y por lo tanto, traduce su propia

¹⁵³ También las bancas de escuela de *La Clase Muerta* (1975) son un mobiliario proveniente de un espacio mental, dice Kantor sobre ellas: “En el último reducto olvidado de nuestra memoria, en algún rincón perdido, aparecen varias filas de pobres BANCOS escolares de madera” *La Clase Muerta, Wielopole, Wielopole*, Trad. Fernando Bravo García, Alba, 210, Barcelona, 29. Mas es en *Wielopole, Wielopole* la pieza en la que “el mueble-pensante”, colocado en un espacio igualmente “pensante”, alcanzará su mayor metáfora de la intimidad interior.

¹⁵⁴ Las cursivas son mías.

versión del primer paso de la metafísica del objeto cotidiano. Pues los muebles se consideran ya abstracciones en la cabeza de alguien que no puede recordar. Están ya aislados de la realidad doméstica, “son *cosas* fusionadas con el cerebro de Kantor”. A los enseres, les corresponde actuar en el interior de ese cuarto, agujero negro por el que se desorientan las dimensiones espaciales y el tiempo es un flujo continuo en descomposiciones inesperadas. Una vez más, localizo la metafísica de los muebles de Schulz en este cuarto de la infancia de Kantor.

En la “Conclusión del Tratado de los Maniqués” (capítulo de la novela antes referida *Las tiendas de color canela*), Jacob (el prestidigitador metafísico) habla del núcleo metafísico de ciertos espacios. Cuenta la vitalidad de habitaciones excepcionales que se van quedando aisladas, extraviadas en el tiempo y el espacio, similares al pobre cuartito de la imaginación de Kantor, o al cuarto de su infancia. Dice Jacob:

Saben ustedes, decía mi padre, que en los apartamentos antiguos a veces hay habitaciones olvidadas. Al no ser visitadas durante meses, se marchitan en el olvido entre los viejos muros y ocurre que se encierran, se obstruyen con ladrillos, y una vez para siempre perdidas en nuestra memoria, se despojan poco a poco de su existencia. Las puertas que nos conducen ahí desde algún rellano de la escalera trasera pueden pasar inadvertidas para los habitantes que se introducen, que penetran en la pared que borra sus señas en un fantástico dibujo de grietas y fisuras (Schulz, 2008: 85).

Schulz imagina los espacios vitales, en constante movilidad de acuerdo a la persistencia mental con la que son re-visitados; hay un eslabón entre la mente de los sujetos y los lugares, éstos existen sólo porque el sujeto se hace presente en ellos, de otro modo, desaparecen. La habitación que muere y renace constantemente en *Wielopole*, *Wielopole* pertenece a este tipo de espacialidades, cuya vida depende de la vida que les da el sujeto. Otro punto en común con Schulz, es que los muebles que hacen estos espacios mentales, son consecuentes con una vitalidad especial, son “muebles pensantes”, muebles-sujetos, muebles animados que reflejan la vida interior que en ellos proyectan los sujetos. La analogía ejemplar con el escritor, se halla en el comportamiento de los muebles de la casa suspendida del Tío Karol. En la misma novela, cuando este personaje vuelve a visitar la casa en la que solía vacacionar con su esposa fallecida (una casa que se quedó intacta, detenida en el tiempo después de la muerte del personaje), le sucede lo siguiente:

Esta casa, vacía y descuidada, no lo aceptaba; estos muebles y estas paredes seguían sus pasos con callada desaprobación. *Entraba en un silencio como un intruso en un reino submarino, donde transcurría un tiempo diferente, un tiempo aparte.* Se sentía como un ladrón, en ese reino submarino, abriendo sus propios cajones e, inconscientemente, andaba de puntillas temiendo despertar un eco ruidoso y exaltado que acechaba el menor motivo para estallar fragorosamente. Y cuando, por fin, yendo sin hacer ruido de armario en armario, encontraba poco a poco todo lo necesario y terminaba su aseo, entre *estos muebles que lo toleraban* en silencio, con expresión

ausente, ya por fin listo, con rictus ausente, el sombrero en las manos, se sentía tan avergonzado que no sabía hallar la palabra que pusiera fin a ese silencio hostil, con lo que se alejaba lentamente, cabizbajo, con resignación, hacia la puerta, mientras en dirección opuesta alguien situado siempre de espaldas se alejaba con prisa hacia la profundidad del espejo en la fila vacía de habitaciones que no existían (Schulz, 2008: 100-101).¹⁵⁵

Kantor realiza dicha metafísica del mobiliario en escena, en la que más que presentirse la presencia vital de los enseres, se lleva a cabo un trazo que les permite revelarse, confirmarse con un ánimo, siempre dada por la influencia psíquica del sujeto. Como en estos pasajes citados de Schulz, el tiempo transcurre de manera distinta, son temporalidades aparte en las que se trasluce la apariencia del mueble en un encuadre desconocido. La *espectralidad* de los muebles sucede si Kantor los consiente en escena, fragmentos de existencia en el vaivén de sus corrientes cerebrales. Están poseídos por una cualidad mental que los deja irreconocibles, más por las alteraciones de las acciones resultantes en la anormalidad del flujo mental, que por los cambios de su apariencia.

Por ejemplo, el Armario de *Wielopole, Wielopole* tiene una secuencia en la que dos actores gemelos (Los hermanos Janicki), lo abren y no pueden separarse del enser. Están atados al enser por las reanudaciones de la memoria, se visten y desvisten incesantemente ante él, hasta que terminan con la reincidencia encerrándose en su interior. Dice Miklaszewsk de esta secuencia (el actor que trabajó, testimonió y transcribió sus conversaciones con Kantor):

Secuencia 2: Es la consecuencia de la travesía de Kantor hacia la infancia, porque la retrospectiva hacia el “tiempo prístino y particular del individuo” produce la condensación del tiempo, su repentino encogimiento. De este modo, el círculo familiar se convierte en un complejo mecanismo de acciones que constituyen el sistema de repeticiones (Miklaszewsk, 2001: 122).

Kantor ideó en *Wielopole, Wielopole* la vitalidad del Armario a manera de pantalla, artefacto en el que poder apreciar cómo se moviliza el pensamiento en su viaje hacia el tiempo prístino y particular del individuo. En la búsqueda de ese tiempo, el mueble disloca la memoria de sus relaciones habituales, crea una vivencia extraordinaria del tiempo; por esto, cumple con lo que en esta tesis se define como el primer paso de la metafísica del objeto cotidiano.

Visto en perspectiva, el Armario en su carrera, se aprecia así: primero se *espectralizó* por la temporalidad poética de la metamorfosis informal (*En la pequeña casa del campo*), luego el director lo aprehendió más directamente como una metáfora de su memoria (*Manifiesto Anti-Exhibición*) y posteriormente profundizó en esta figura, *espectralizada* por la discontinuidad del tiempo mental que depositó en él (*Wielopole, Wielopole*). Los Armarios de Kantor son como las

¹⁵⁵ Las cursivas son mías.

pizarras De Chirico, máquinas del tiempo, lugares que son concreciones de sus propias revelaciones metafísicas; pero las de Kantor, son secuela de su propia vivencia de la guerra.

¿Qué tipo de mirada reclamaba ser descubierta (el tercer principio de la metafísica del objeto cotidiano, el presagio) en un objeto como el Armaio, cuyo rasgo persistente ya desde *En la pequeña casa del campo*, era ser un espacio que oculta y encierra, y un espacio que guarda la memoria? ¿Qué tipo de relaciones metafóricas generaba, por conducto de tales cualidades (segundo paso del proceso) en esta obra?



Fig.53. Tadeusz Kantor en el Armario de *Wielopole, Wielopole*



Fig. 54. El Armario y las perchas de *Wielopole Wielopole* (1980)

2.2.3 Tercer Principio y Segundo Paso: El Armario como presagio y como generador de relaciones metafóricas

El tercer principio de la metafísica del objeto cotidiano dice:

el objeto cotidiano se manifiesta con la fuerza del presagio, pues es capaz de despertar una sensación mediante la cual aparece como digno de ser comunicable y puede suscitar un efecto de inquietud en quien experimenta dicho potencial, pues se presiente que ‘hay algo’ que transmite esa entidad material.¹⁵⁶

Reflexionar acerca del acto que llevó a Kantor a elegir este mueble, si se utiliza este principio como mirador de su decisión, sitúa el discurso de la tesis en el contexto de la posguerra. El Armario se manifiesta con la fuerza del presagio al postularse cual metáfora de “lo subyacente oculto” de la SGM en la memoria; una entidad que le reclama ser atendida al sujeto creador mediante una revelación metafísica. Kantor presentó al Armario en su teatro como “el interior de la imaginación”,

¹⁵⁶ Cfr. *supra*. Capítulo I, “13. Conclusiones del capítulo I. Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”, p. 117.

en medio del ambiente políticamente complejo que asolaba a la Polonia ocupada por el comunismo, época en la que se vio por primera vez *En la pequeña casa del campo* (1961).¹⁵⁷

El trabajo de Kantor leído desde la actualidad, revela cada vez más contenidos altamente metafóricos en torno a la SGM y las represiones de la posguerra desde muchos enfoques; pese a su estilo personalizado, autónomo, renuente al realismo, su teatro es considerado por estudiosos y por instituciones de diversa índole, un testimonio singular de la memoria que abarca esos tiempos difíciles.¹⁵⁸ Así lo opina el profesor e investigador de teatro y performance, Milija Gluhovic de la Universidad de Warwick, Inglaterra dentro de su estudio *Performing european memories. Trauma, ethics, politics*:

Kantor, puede ser visto como una de las figuras más significantes entre muchos artistas polacos y estudiantes que han tratado de engranar las experiencias traumáticas del siglo XX, especialmente del Holocausto, en donde los golpes hacia la memoria son enormes. Su teatro de la memoria constituye una plataforma de intervencionismo cultural y compromiso político, una forma de reparación y compensación. Habiendo experimentado directamente el Holocausto y la SGM en

¹⁵⁷ La investigadora polaca Izabela Barlinska, describe la situación de Polonia después de la SGM en los siguientes términos: “El gran drama de Polonia fue que el país salió de la pesadilla de la invasión nazi y de la Guerra Mundial, sólo para encontrarse con el sistema totalitario soviético estalinista. La Polonia que emergió después de la SGM había perdido casi diez millones de habitantes y era el país más devastado de Europa. Al finalizar los 5 años de guerra [...] en Polonia había por un lado una tendencia al retorno a la normalidad de la vida cotidiana [...] y por otro gran parte de la sociedad adoptó la postura de rechazo hacia el régimen comunista impuesto por Stalin [...] la policía de seguridad soviética y la policía secreta polaca procedieron al encarcelamiento sin juicio y a la muerte de miles de guerrilleros de la resistencia anticomunista [...] las grandes esperanzas nacidas en octubre de 1956 [por el asenso al poder de Gomulka] se desvanecieron y dieron lugar a una fase de desilusión [...] las represiones contra los disidentes se incrementaron en los años 1957-1958 y llegaron a ser peores que en el periodo stalinista” en *La Sociedad Civil en Polonia y Solidaridad*, Centro de investigaciones sociológicas, S.XXI, Madrid, 2006, pp. 73-74, 79.

Desde 1934 Stalin había impuesto las normas del *realismo-socialista* primero para la literatura y después se trasladó a todo tipo de arte. En el teatro, significó una estricta censura de las obras y las producciones y un fuerte estilo naturalista. Observan los investigadores Oscar G. Brockett y Robert Findlay: “Cuando la unión de escritores soviéticos proclamaron el realismo socialista, el estilo apropiado para todo tipo de escritura: ‘El realismo socialista requiere de los artistas veracidad, representaciones históricamente concretas de la realidad en su desarrollo revolucionario. Por otra parte, la verdad histórica de la representación artística debe ser combinada y completada con la transformación ideológica y la educación del hombre trabajador en el espíritu del socialismo.’” *Apud.* Klossowicz, *op.cit.*, p. 113. A este respecto, señala el filósofo Boris Groys en su ensayo *Obra de arte total Stalin*: “La popular definición del método del realismo-socialista como ‘representación de la vida en su desarrollo revolucionario’ que es ‘nacional por la forma y socialista por el contenido’, se refiere precisamente a un realismo de sueño, que oculta tras su forma popular, nacional, un contenido nuevo, socialista: la grandiosa visión del mundo que es construido por el Partido, la obra de arte total que es creada por la voluntad de su verdadero creador y artista: Stalin. Para el artista en esa situación, ser realista significa evitar el fusilamiento por la divergencia de su sueño personal con el de Stalin, entendida como delito político. La mimesis del realismo socialista es a mimesis de la voluntad de Stalin” Trad. Desiderio Navarro, Pre-textos, Valencia, 2008, p.111. A partir del año de 1947 en Polonia, cualquier arte no representacional era considerado disidente. En opinión de la investigadora Magda Romanska, Kantor sintió una atracción por las formas abstractas, en las que se incluye el *arte informal*, debido a su “racha rebelde” y su desprecio hacia la autoridad. *Cfr. op.cit.*, p. 187. Lejos de hacer un análisis detallado de las maneras en las que Kantor desafió con su teatro las imposiciones específicas del “realismo-socialista”, me interesaba apuntar el contexto represivo en el que su Armario se erigió como metáfora del “interior de la imaginación.”

¹⁵⁸ Como ejemplo, me remito al hecho de que la maqueta de *El retorno de Ulises* se encuentre en el Museo de la Fábrica de Schlinder en Cracovia. También en el 2009 el Museo Judío de Nueva York organizó una exposición titulada “Teatros de la Memoria” refiriéndose a las relaciones del arte con el Holocausto judío en la se encontraba la pieza “El escritor” de Tadeusz Kantor. Se pueden consultar los datos de esa exposición en el siguiente enlace:<http://thejewishmuseum.org/exhibitions/theaters-of-memory-art-and-the-holocaust#gallery>

Polonia, él buscó representar y conmemorar esas pérdidas asombrosas en la esperanza de un futuro mejor. Agudamente consciente del poder como factor central en mediar las apariencias públicas de las memorias colectivas en la Polonia comunista, en sus performances, Kantor cambia constantemente los marcos de inteligibilidad. Esto es, preocupado por problemas epistemológicos y ontológicos que fueron más que incidentales, él expuso y criticó las estructuras dominantes de reconocimiento y aprendizaje que conformaban la representación de la SGM en el comunismo del Este de Europa, circunscribiendo los significados de la guerra y el efecto de borrado de la violencia, ciertas formas de dolor y luto que no podían ser abiertamente expresadas en la Polonia de entonces. Al hacerlo, permitió que emergieran en su audiencia experiencias hasta ahora silenciadas, reprimidas y desautorizadas. Desafiando la imaginación histórica de las dos guerras, sus performances estaban destinados a renovar en su público el compromiso afectivo con los lados oscuros del pasado de Europa (Gluhovic, 2013: s.p).¹⁵⁹

Su Armario se encontraba ubicado en el “marco de inteligibilidad” -en términos de Gluhovic- que le daban las conceptualizaciones del teatro informal. Al volver a una cita de los apuntes del director, en un texto que escribió dos años antes de su muerte (*Mi obra, mi viaje*, 1988), se confirma que *En la pequeña casa de campo* surge dentro la época que él denomina el “infierno”, su “infierno”. Recuerda Kantor:

La imagen del ser humano, que hasta entonces había considerado, como la única revelación de la verdad, desapareció. En su lugar emergieron gradualmente formas biológicas de una clase inferior, casi animales, con pocos trazos restantes de su humanidad pasada [...] había un imperativo interior para descender hacia las más profundas y más bajas capas de lo natural; de la naturaleza y de la condición humana. Infierno interior, un estado biológico interior de caos más que una representación. Comencé a sentir que la materia y *las cenizas esparcidas alrededor por los vientos de la coincidencia, era la última forma del ser humano, su imagen final*.¹⁶⁰El infierno interior es un movimiento constante, afuera del cual emerge vida en forma pura, fuera de cualquier propósito práctico, cuya tarea es un proceso interminable de vida, destrucción y renacimiento [...] *El periodo del arte informal, como ya lo mencioné, yo lo llamo el descenso al infierno* (Kobialka, 2009: 221, 298).

Además, el mencionado “infierno” y la desconfianza, estaban motivadas por el tiempo de la guerra, conforme él mismo lo testifica. Reitero su frase, citada en un momento anterior de la tesis:

el tiempo de la guerra y el tiempo de los “señores del mundo” me hicieron perder mi confianza en la vieja imagen [del hombre] que había sido perfectamente formada, elevada, por encima de todas las demás especies, aparentemente menores. Fue un descubrimiento. Detrás del ícono sagrado, había una bestia escondida [...] esta es la explicación que yo ofrezco del periodo de la posguerra [...] *una desconfianza de las pretendidas formas elevadas*, de las especies y civilizaciones, estaba creciendo en mí. Así que había un imperativo interior para descender hacia las más bajas y profundas capas de la naturaleza y de la condición humana (Kobialka, 2009: 190).

¹⁵⁹ Gluhovic lleva a cabo un análisis entre las obras que forman parte del periodo del Teatro de la Muerte y la memoria reprimida del Holocausto, así como otros aspectos político-sociales de la época, presentes en las piezas de Kantor. Pero no analiza el periodo informal. Cfr: “Pasado impugnado y la ética de la remembranza en El Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor” en *Performing european memories. Trauma, ethics, politics*, Palgrave Macmillan, Londres, 2013, s.p.

¹⁶⁰ Las cursivas de esta cita son mías.

Siendo así, y considerando que el Armario fue su “objeto encontrado” de esa época (Kobialka, 2009:4379)¹⁶¹, me pregunto: ¿Qué presagios habrá tenido Kantor frente al enser para presentir en él la fuerza de una mirada que le solicita ser revelada, y según la lectura que aquí se sigue, elegirlo un mirador de la descomposición humana, del infierno vigente en la memoria individual de su vivencia bélica?¹⁶² Si en De Chirico, el presagio consistía en la búsqueda por restituir un procedimiento intuitivo ancestral hacia lo inanimado, podría decirse que en Kantor, el presagio se dio por una necesidad de restituir la mirada que lo inanimado, concentrado en el Armario era capaz de *metaforizar* sobre los hechos dolorosos del pasado. En ambos puede identificarse un posicionamiento hacia los objetos como moradas de *una mirada que reclama ser descubierta* (y no de un Dios, a manera del animismo primitivo); esta mirada transfigura la entidad material insignificante en algo que trasciende y es visibilizado en el arte. En esta tesis se piensa que el Armario se reveló como el mueble propicio para contener las afirmaciones de Kantor, por su

¹⁶¹ El *objeto encontrado* es una de las categorías inventada por André Bretón y Alberto Giacometti, aunque Bretón señala que este objeto trasciende al surrealismo. Kantor no profundiza en ninguno de sus textos sobre el Armario, acerca de la noción, sólo refiere al objeto como tal. Aunque no es objetivo de esta tesis indagar en los vínculos de Kantor con sus ideas del surrealismo, es necesario señalar que he localizado un vínculo entra la idea de “objeto encontrado” y la de “objeto como presagio” según como se ha definido aquí. Bretón dice (muy influenciado por el psicoanálisis de Freud) que el efecto del encuentro especial con un objeto aparentemente insignificante, es un catalizador de la persona que lo encuentra. Explica: “el encuentro del objeto cumple aquí rigurosamente el mismo oficio que el sueño, en el sentido de que libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizantes, lo reconforta y le hace comprender que el obstáculo que creía insuperable ha sido vencido”, “Ecuación del objeto encontrado” en *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, [Vol.1], Lima, 1967, p. 57. De acuerdo a esta idea, un objeto encontrado, es un objeto que aunque se elija sin premeditación, de manera desinteresada y sin aparentes motivos de por medio, revela características ocultas e inclusive deseos reprimidos de la persona que lo elige. El objeto es hallado y elegido por un movimiento, casi desapercibido de proyecciones inconscientes, y en ese hallazgo se vuelve liberador de “algo.” La idea del objeto como presagio en la metafísica del objeto cotidiano, si bien procede de un ámbito distante, más conectado a la restitución del presentimiento primitivo hacia la lo inanimado, se asemeja por esa pulsión en la que el sujeto es atraído hacia el objeto insignificante. Mas, al objeto-presagio no le es exclusivo ser elegido por el sujeto para liberar los obstáculos inconscientes de su personalidad, no es un objeto declarado formalmente para el auto-análisis psicológico; es un un objeto enigmático, libre, capaz de desprenderse del sujeto que lo encuentra. Por el principio del presagio, el artista presiente que hay algo que ese objeto quiere comunicar y su cometido es ayudarlo a que lo comunique; esto sucede en un lapso de revelación metafísica. El que Kantor denomine al Armario como su “objeto encontrado” de aquella época, insinúa que halló en él una mirada que pedía ser descubierta, afín con sus sensaciones de esa época. El Armario le reveló su lado metafísico en ese encuentro, Kantor le construyó un umbral, en el espacio de cruces de su teatro informal. Lo que se destaca aquí, es el hecho de preguntarse, *qué atributos se le revelaron en el encuentro con ese objeto*, que lo llevaron a utilizarlo como núcleo de las relaciones metafóricas de lo informal. Pienso que, pese a que está fuera de los objetivos de esta tesis trazar vínculos entre las categorías objetuales inventadas por Bretón y la metafísica del objeto cotidiano, en el Armario de Kantor se detecta una confluencia de miradas: la fuerza del hallazgo con “el objeto encontrado” y la mirada que pide ser descubierta del objeto-presagio de la metafísica. Se puede consultar un breve ANEXO sobre las contradicciones del surrealismo con lo informal y el Armario en Kantor. *Cfr. infra, p. 260.*

¹⁶² Cito una vez más el texto en donde Kantor habla de la “confesión personal” para complementar esta pregunta: “La confesión personal... Un genero hoy poco común y raro. En nuestra época de la vida cada vez más colectivizada, de la colectivización en crecimiento terrible, es un género más bien molesto e incómodo [...] La confesión personal... en otros tiempos de gran efecto, objeto de sospecha y acusada de narcismo se vuelve en este instante infantilmente ingenua [...] He aquí el mapa de esta batalla: en el principio está el desprecio (mío) hacia la Historia “universal” y *oficial*, hacia la historia que se ocupa de los movimientos de masas, de las ideologías de masas, de los sucesivos mandatos de los Gobiernos, del terror del poder, de las guerras masivas, de los crímenes masivos... Frente a estas “potencias” está, la *Pequeña, Pobre, Indefensa* pero magnífica historia de la vida *humana individual*”, Miklaszewski, *op.cit.*, pp.14-15.

cometido de ocultar, de ser receptáculo de una intimidad¹⁶³ y por su carácter estrecho, que dependiendo lo que se coloque en su interior (por ejemplo personas), podría suponer una opresión. Estas características, pudieron convertirlo a los ojos de Kantor en representante digno para evocar metafóricamente algunos paralelismos con las condiciones de vida de las víctimas de la SGM.

La lectura de la pieza que llevaré a cabo aquí, se propone como una lectura más de todas las que podrían generarse del guión, debido a su carácter abierto, enigmático; el Armario conforme al principio del presagio, podría pasar sólo por una elección estética sin un sentido asignado, motivada por el carácter metafórico que comunica este mueble al poseer un interior que oculta (el interior de la imaginación). O por las cualidades de estrechez y de oscuridad que otorgaba a la corporalidad de los actores del periodo informal. Sin embargo, me aventuro a proponer aquí, mi lectura particular del *Armario como presagio de un pasado doloroso oculto en su cavidad, descubierto por el núcleo metafísico de la materia informe y sus analogías con desviaciones materiales (sujetos, objetos, espacios) específicas de la SGM*. Dejo en claro que no se trata de una interpretación única y absoluta (en las obras que trabajan con la metafísica de los objetos cotidianos no hay interpretaciones unitarias y absolutas, hay más bien enigmas).

De otro lado, me apoyo también en parte, en lo que piensa la investigadora alemana Heike Munder sobre lo informal en Kantor, dentro de su artículo anteriormente citado en esta tesis, “Tadeusz Kantor and the Repressed Conscience of Society.” Si bien ella habla de un influencia de las ideas de George Bataille (1897-1962) en Kantor, está de acuerdo en que lo informal, funciona en el trabajo del director escénico como propulsor para visibilizar aspectos socialmente reprimidos. Dice:

Hay razones para suponer que durante sus viajes a Francia en los últimos años de 1940, si no antes, Kantor entró en contacto con las ideas de Bataille y vio en ellas las bases para su trabajo. No sólo los conceptos son similares, sino que Kantor parece apropiarse de las nociones de “informe” y “heterología”. Bataille utiliza la noción de “informe” como un ataque radical hacia los confiables sistemas de ordenación, oponiéndose así a patrones rígidos, los que finalmente atribuyen los significados, y dentro de los cuales a muchas cosas se les niega atención. Para Kantor, esta aproximación sirvió más o menos como un conjunto de instrucciones para localizar y sacar a la luz la memoria colectiva reprimida de la experiencia de la guerra y el genocidio. El uso de lo informe es un medio estilístico para tomar medidas contra todas las represiones del periodo de la posguerra, de

¹⁶³ Recobro parte de lo enunciado en el sub-capítulo “2.2.3.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario de *En la pequeña casa del campo* hacia otros armarios de Kantor”, alusivo a la virtud intimidad individual que presupone este mueble. Decía Bachelard refiriéndose al armario: “Sin esos objetos y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.” *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 1640 [versión Kindle].

despertar emociones y de reconocer la realidad más allá de la estrechez de las normas definidas (Munder, 2008:73).

Munder refiere que por “heterología”, Bataille significaba todo lo que estaba excluido de los sistemas normativos dentro de la sociedad, esto es, aspectos rechazados o reprimidos: la muerte, disgustos profundo, extremos estados mentales, o del lado material, los productos residuales de la sociedad por medio del concepto de “bajo materialismo”. La autora piensa que éste, conecta con la idea de la materia del rango inferior adoptada por Kantor después de su experiencia en las dos guerras.¹⁶⁴

Más allá de la analogía o posible adopción de estas terminologías en el trasfondo de la óptica informal de Kantor, lo que es verdad es que su inquietud por sugerir lo que está guardado en el fondo del “armario de la memoria”, ya desde lo informal, adquirió formas variadas por medio del *enigma* de su escena.¹⁶⁵ Es importante volver a unas líneas de Kantor en su letanía de lo informal:

¹⁶⁴ Retomo unas citas de Bataille en su *Dossier de la Heterología*: “La polarité humaine [...] 2. La polarité humaine ne se présente pas comme un fait nouveau en ce sens que rien n'est plus commun dans les jugements de valeur que la classification des faits en hauts et bas, sacrés et profanes. Mais la tendance a prévalu d'identifier haut à sacré, bas à profane, et il en est résulté un tableau inintelligible. En effet l'élément sacré est lui-même polarisé, le mot ayant à l'origine le double sens de pur et d'impur. Il apparaît ainsi que le sacré tout au moins n'est ni haut ni bas. L'analyse de l'ensemble des données humaines montre qu'il faut distinguer une polarisation fondamentale, primitive, *haut* et *bas* et une opposition subsidiaire sacré et profane ou plutôt *hétérogène* (fortement polarisé) et *homogène* (faiblement polarisé). 3. L'*hétérogène* (ou sacré) se définit comme le domaine propre de la polarisation. C'est-à-dire que les éléments fortement polarisés apparaissent comme *tout autres* par rapport au domaine de la vie vulgaire. 4. L'élément *haut* de la polarisation est dit *actif* par rapport à l'élément bas parce qu'en premier lieu c'est le haut qui exclut le *bas*. Ainsi, la noblesse exclut la populace, les mathématiques excluent le réel, Dieu exclut le diable, la religion exclut la sorcellerie. L'élément bas se présente donc tout d'abord comme *passif*.” “VIII. Dossier “Hétérologie” en, *Œuvres complètes*, vol II, Gallimard, Paris 1970, p.p. 167. No pretendo hacer un análisis comparativo entre los conceptos de Bataille y los de Kantor, pero me parecía importante señalar cómo otra investigadora aludía a la idea de “represión de la memoria” subyacente en la obra del director, aunque su visión está reforzada por esta postura de Bataille. En esta tesis, se continúa el análisis, bajo el concepto de la metafísica del objeto cotidiano.

¹⁶⁵ Para ello se puede consultar la obra misma de Glohovic, *op.cit*, 2013, s.p. O por ejemplo, Kantor apunta en el cuaderno de dirección de 1974 de *La Clase Muerta*: “EL MUNDO DE LA INMADUREZ, Durante las lecciones y los diversos incidentes escolares hay que descubrir y desenmascarar esa realidad que las PERSONAS MAYORES quieren transmitir a sus niños en la escuela. Oponer este mundo, deformado por la vida, a esa “MATIÈRE PREMIERE” de la vida. Por un lado: la historia, la guerra, interminables guerras, campos de batalla -campos de gloria, de victoria, de derrota- heroísmo, que por otro lado se traduce en infamia, en genocidios masivos, en ‘necesidades’ históricas, en monumentos a la fama y a la muerte, en grandes ideologías, panteones, sepulcros, horribles ceremonias, civilizaciones basadas en ejércitos, en policías, en cárceles y el derecho... Y por otro lado: Regiones desterradas más allá de la conciencia oficial, vergonzosamente silenciadas, escondidas en la privacidad burguesa, asfixiadas por las órdenes, por el estigma del pecado, agobiadas por las multas, las normas, las condenas, como si amenazasen a la sociedad, aunque en realidad a lo que amenazan es al confort mismo y a la conspiración de los mayores...pobres, penosas, imberbes, con cuerpos desnudos deslumbrantes, desarmadas, con granos, mocosas, espermosas, en cierto modo penosas e indecentemente descubiertas, púberes, ideas verdes, intenciones indeterminadas, algo estúpidamente...No: una infancia sentimental, bucólica, aun con regiones oscuras, llenas de miedo, de intranquilidad, ajenas a su destino, y por lo tanto, e opinión de los adultos:inservibles, destinadas a su abandono...Imposibilidad de adaptarse al mundo de los ADULTOS, imposibilidad de establecer contacto con él...Cercado, soledad, mundo cerrado... Por ello la solidaridad, la clandestinidad, la solidaridad como no hay otra igual, la pertenencia a un género distinto...como en una reserva”, Kantor, *op.cit*, 2010, pp.88-89.

[...] materia, siempre cambiante, voluble, caprichosa [...] y elemental [...] impredecible, desafiante, a todas las Leyes Sagradas de la construcción, de las más altas autoridades de la razón, lógica y poder, desenmascarando sus abusos y la disciplina sin sentido. Materia, sin límite, sin principio ni final (¡que escolásticos e inocentes son esos conceptos!) bastante simple y naturalmente: infinita, impudicamente trascendiendo los marcos del trabajo (trascendiendo, esa es la palabra correcta) difundiendo violentamente, en todas las direcciones, creciendo más allá de toda medida, hacia el infinito, sin “medida”, sin marcos, sin cuadro, sin forma- informe!!! (Kantor, 1961: 97-98).

En el concepto de lo informal se afirma una fuerza rebelde que todo lo subvierte, una materia que desafía a las más altas autoridades del poder. Este aspecto violento de la materia, apoya la idea de que sea un concepto concebido para dejar ver metafóricamente, aquella realidad que ha quedado sumida, rezagada en la memoria, detrás de la oficialidad de la Historia. A esto habría que sumar una cita de las notas del Armario de Kantor: “El interior del armario tenía sus secretos, rincones turbios, recesos empujados detrás de las concreciones oficiales, prácticas clandestinas, y comportamientos turbios” (Kobialka, 2009: 4371). El Armario es el interior de los recesos empujados detrás de las concreciones oficiales de la memoria, en él se evocan prácticas clandestinas y comportamientos turbios, que bien podrían ser los asociados con algunos aspectos concretos de la SGM. Es aquí en donde principian todas las figuras de lo posible oculto en el Armario de su obra de 1961, resultado del tercer principio de la metafísica del objeto cotidiano y sucedidas por el segundo paso del proceso, el Armario como generador de relaciones metafóricas. De ahí que durante este sub-capítulo el presagio del mueble y sus metáforas, se mantengan acoplados en varios momentos del análisis.

Dice el segundo paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano:

Su inserción en una nueva cadena de relaciones y correspondencias inesperadas, que lo vuelven susceptible de transformarse en un generador de relaciones metafóricas. Considerarlo como metáfora, incita a su animación no literal. Esto significa, que ésta sucede por las proyecciones subjetivas que el sujeto hace de él en esa operatividad relacional, y por todo lo que no se dice de ese objeto según el principio del enigma.¹⁶⁶

En el centro del segundo paso está la aventura del sentido. De acuerdo a lo que va de la tesis, encuentro en Kantor que el halo de significaciones metafóricas, en su metafísica del Armario, se sustenta por la libertad poética que le otorga su concepto de la Metamorfosis informal y el *umbral entre la basura y la eternidad*. De manera previa a las figuras, reúno una serie de nociones sueltas que giran en torno a la palabra *poesía* en Kantor, su nexos con la definición de la metafísica del

¹⁶⁶ Cfr. *supra*. Capítulo I “13. Conclusiones del capítulo I. *Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”*”, p.117.

objeto cotidiano, y observo cómo conducen a comprender de dónde se origina su impulso por la aventura del sentido en el periodo de lo informal.

2.2.3.1 Metamorfosis de la materia: la poesía metafísica informe de Kantor y la aventura del sentido

Después de estudiar las etapas que van del apartado “2.1 Soportes de la poesía escénica de Kantor: objetos reales, pobres y autónomos”, hacia el apartado “2.2.2 Segundo principio y primer paso: Enigma y *espectralidad* del Armario”, me doy cuenta que en tal aparato de contenidos delimitado por mí, Kantor menciona la palabra *poesía* en tres momentos. Su pensamiento poético, acotado y vislumbrado por la definición sustancial de esta tesis, se remite hacia movimientos conectados: la poesía del horror del tiempo excepcional de la SGM, el movimiento que surge al ascender un objeto del rango más bajo a otra jerarquía más elevada en el arte, y el movimiento que existe dentro de la libertad caótica de la metamorfosis asociada a lo informal (afín al núcleo metafísico de las cosas en términos de Schulz).

Retomo esta cita: “La guerra convirtió el mundo entero en una *Tabula Rasa*. El mundo estaba a un paso más cerca de la muerte -y metafóricamente- de la poesía. Finalmente esto es lo que yo pienso. Todo podía pasar...Como si se hubiera parado el tiempo”(Kobialka, 2009: 641). Considero esta mirada el sustrato de sus posteriores concepciones poéticas. La poesía que surgió de la cercanía con la muerte, la sensación espectral de un tiempo paralizado en guerra del que podía acontecer cualquier evento inesperado, y las metáforas observadas en su realidad, encauzaron la línea de las siguientes operaciones metafóricas de su teatro. Es la raíz por la que se ramifican sus posteriores aventuras del sentido. En el periodo que siguió, el director bosquejó la siguiente línea poética que desplegaré en un seguimiento de citas, debajo de las que resuena el eco de la poesía horrorosa de la guerra:

- El acto poético que implica configurar el umbral entre la basura y la eternidad: “propiciar su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo, constituye en el arte, *un acto de pura poesía*” (Kantor, 2003: 68).
- La mirada sobre la materia del personaje de Schulz, Jacob (que accede al *núcleo metafísico de la cosas*): “La materia es el ser más pasivo e indefenso del cosmos. Cualquiera puede amasarla, modelarla: obedece a cualquiera. Todas las organizaciones de la materia son perecederas y débiles, sencillas de hacer retroceder y de disolver. No existe ningún mal en la reducción de la vida a formas nuevas y diferentes. Es, en ocasiones, una violación necesaria de formas resistentes y petrificadas de vida que dejaron de ser interesantes [...]” (Schulz, 2008:77).
- Las dos primeras líneas del párrafo de la letanía de lo informal de Kantor: “Descubrir el aspecto desconocido de la REALIDAD: su estado elemental -MATERIA” (Kantor, 1961:97).
- Y la cita sobre la poesía de la metamorfosis en el “multiespacio” (*Después de la guerra: un cuaderno de noche o metamorfosis*, 1947-48), colocada a propósito del tiempo espectral en el apartado “2.2.2 Segundo principio y primer paso: Enigma y *espectralidad* del Armario”:

[...] espacio libre de imaginación, revelando su infinitud, sus secretos y sus *metafísicas* [...] el espacio le da nacimiento a los objetos, condiciona sus formas, los deforma caprichosamente, en donde todo es posible, o mejor, donde lo imposible, encuentra su racional derecho a existir. La figura de un ser humano está formado en el umbral entre un viviente, sufriente organismo y un mecanismo que funciona automáticamente y absurdamente. Está gobernado por la ley de la metamorfosis. La figura del ser humano está sujeta a transformaciones, expansiones, transplantes y mestizajes. Metamorfosis, una acción mitológica más. Esta palabra mágica me liberará de discusiones teóricas y conflictos, se perderá el canon con la libertad de la poesía (Kobialka, 2009: 1557-1558,1562).

Si sigo el hilo de estas citas, me lleva a concluir que las operaciones metafóricas del Armario de Kantor, están sostenidas en esta libre poesía metafísica de la metamorfosis material, libertad en la que se puede incluir el acto poético de formular otra jerarquía de los objetos cotidianos del rango más bajo adentro del arte. El mueble se desplaza de jerarquía, obtiene su protagonismo al igualarse a otra materia que antes le era inalcanzable (por ejemplo a un sujeto), se moviliza hacia un lugar que no le corresponde en la cotidianidad por el impulso de la libertad poética; son la clase de desiciones escénicas que construyen el *multiespacio* de lo informal metamórfico. Decidir lo informal es acercarse como Jacob hacia el núcleo metafísico de las cosas, Kantor es de algún modo parecido a este personaje; utiliza el concepto de lo informe para mostrar el estado primario de la materia, su aspecto desconocido, más metafísico. Aspecto por el cual, un Armario mohoso, podrido y viejo se puede igualar en jerarquía a cualquier otra entidad, ya que es parte de la libertad poética de la materia en formación, regida por la ley caótica de la metamorfosis.

La poesía metafísica de la materia que ya se vio, tiene su procedencia en las revelaciones metafísicas del director, en su cercanía con las desviaciones extraordinarias de la materia, durante el tiempo extraordinario de la guerra. Kantor erigió *En la pequeña casa del campo*, un impulso metafísico y poético, sedimentado en el viaje de los aspectos y sus sentidos, capaz de trastocar sus jerarquías y remitirlos así al sector “2.2.1 Primer principio: El Armario como *cosa*.” En la base de tales movimientos, se dan las desviaciones objetuales de la metáfora y la aventura del sentido en el Armario.

Recobro esta cita de De Chirico en cuanto a la aventura del sentido:

En cambio, tal sentido [*el de aventura*] existe en aquellos artistas que son destinados por naturaleza a descubrir todo el lado venturoso, no sólo de una escena o de un gran fragmento de naturaleza, sino también de un objeto cualquiera. Cada cosa que de hecho por ley de gravedad reposa sobre nuestro planeta, tiene su cerco de aventura que lo rodea como un halo y está formado de todas las ideas (metafísicamente hablando) que enlazan la cosa al pasado o al porvenir, esto es la supervivencia, los recuerdos y los presentimientos, completado de todas las posibilidades y combinaciones que la existencia de ese objeto puede suscitar y que determinan el sentido de eternidad (Alberti, 1988: 22).

Kantor descubrió el cerco venturoso del Armario, los enlaces y combinaciones que la *cosa* podía suscitar, y lo proyectó a la ambigüedad metafísica. Ubicó la entidad en la apertura sugerente que también quería De Chirico para sus telas, al afirmar que en la soledad y serenidad de los signos, se presentía que otros más debían aparecer, aparte de los evidentes (“el síntoma revelador de la profundidad habitada”). El halo que rodea al Armario de Kantor sucede por el movimiento violento de lo informe escénico, muy diferente a la aparente serenidad de la soledad objetual pictórica chiriquiana. El halo que circunda al enser está anclado en la metamorfosis, en la flexibilidad de transportarse y desviarse para ser otra cosa. Por estos anclajes se liga a “la génesis sensualista de los tropos”, a la corriente de correspondencias más próxima al “pensamiento primitivo.”¹⁶⁷ ¿Cómo se equipararía este aspecto relacional del presentimiento primitivo, que se encuentra en el fondo metafórico de las pinturas De Chirico con la metafísica de la materia informal del Armario de Kantor?

Cuando en su idea del presagio, De Chirico dice que “el hombre debió temblar a cada paso”, y que debió ver señales misteriosas por todos lados (lo que en esta tesis remite a la génesis sensualista de los tropos), equivale en Kantor a percibir la impredecible fuerza cambiante y amorfa de la materia primaria, el núcleo metafísico de las cosas. En las dos atmósferas (la del hombre primitivo según De Chirico y la de lo informal) se encuentra el carácter múltiple de lo enigmático, la diversidad de la vastedad se concibe solamente interrelacionada, sin separaciones, propiciando los nexos de lo animado con lo inanimado. Ambos son ámbitos plenos de combinatorias sin fin, en los que un objeto puede ser asociado con otro libremente, afectando los límites de su identidad. La materia informal, la metamorfosis de la libertad poética de Kantor, plantea un borrado de la identidad cerrada de los objetos (con un principio y un final); suprime sus jerarquías habituales, y en consecuencia los postula como generadores de relaciones metafóricas. Cito otra vez la letanía de lo informal:

[...] materia, siempre cambiante, voluble, caprichosa [...] y elemental [...] impredecible, desafiante, a todas las Leyes Sagradas de la construcción, de las más altas autoridades de la razón, lógica y poder, desenmascarando sus abusos y la disciplina sin sentido. Materia, sin límite, sin principio ni final (¡que escolásticos e inocentes son esos conceptos!) bastante simple y naturalmente: infinita, impudicamente trascendiendo los marcos del trabajo (trascendiendo, esa es la palabra correcta) difundándose violentamente, en todas las direcciones, creciendo más allá de toda medida, hacia el infinito, sin “medida”, sin marcos, sin cuadro, sin forma- informe!!! (Kantor, 1961: 97-98).

La materia se difunde violentamente, extravía los contornos y diluye las separaciones entre entidades, es un cauce de correspondencias en potencia. Pareciera que Kantor asimila tal concepto

¹⁶⁷ Cfr. *supra*, Capítulo I, “8. En búsqueda del segundo paso del proceso de la metafísica de los objetos cotidianos: el objeto como generador de relaciones metafóricas”, p. 74.

en el Armario, con el propósito de situarse en aquella temporalidad espectral, en la que “el vacío estaba lleno” de materia cambiante. Justo en aquél tiempo de antes de los Dioses al que se refería la filósofa María Zambrano, al explicar la situación inicial de los hombres, época en la que lo continuo no estaba dibujado en formas separadas e identificables.¹⁶⁸

De una rebeldía material semejante se componen las pinturas informales de Kantor, realizadas por los mismos años en que escogió al Armario como centro del flujo de la materia desafiante. En estos lienzos se captura de modo más radical, lo que en De Chirico he denominado *anatomía metafísica del drama* o “la sustancia lírica del movimiento”. Dice Kantor sobre sus lienzos: “Las pinturas informales vistas como espacios hápticos permiten al observador experimentar una condición donde ninguna línea separa la tierra del cielo, son de la misma sustancia; no hay ningún horizonte, no hay fondo, perspectiva, no hay límite, ningún contorno o forma, no hay centro” (Kobialka, 2009: 978).



Fig.55. Tadeusz Kantor, *Pintura* (1959)

¹⁶⁸”En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay un “espacio vital”, libre, en cuyo vacío puede moverse, sino todo lo contrario. Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué. Mas, podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño. No se lo pregunta tampoco; hasta llegar el momento en que pueda preguntar por lo que le rodea, aún le queda largo camino por recorrer; pues la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta. No es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es *ver*. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que persigue, lo primero que necesita es identificarlo.” Zambrano *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1992, pp.30-31.



Fig.56. Tadeusz Kantor, *Pintura* (1961)

Estas pinturas son plasmaciones de las sensaciones pictóricas de lo informal (Figs. 54 y 55), documentan el estado inasible de la fuerza material que estalla en todas direcciones, a las cuales, al carecer de nombre, se les puede asignar cualquier denominación.¹⁶⁹ Es una zona de ambigüedad pura (*el núcleo metafísico de las cosas*), de materia en bruto, en la que nada puede ser todavía “impropio” porque no hay nada reconocible. Sin embargo, estas pinturas, que son una representación del estado carente de un “gobierno formal”, constituyen la base de la poesía metamórfica por la cual principian las generaciones metafóricas.

Dentro de la escena, estas sensaciones dan un paso más adelante en el territorio de los significados, al encontrarse menos disueltas en las abstracciones pictóricas de lo informal, aunque el pulso de la disolución subyace en las intenciones de Kantor. El ejercicio de trasponer las sensaciones de estos lienzos informales hacia el Armario del teatro informal (él mismo buscó “traicionar” a la escena con el flujo entre lo pictórico y lo escénico)¹⁷⁰ me lleva a percibir un objeto que por medio de las acciones está en una negociación jerárquica con los actores, y los contornos de

¹⁶⁹ Por ejemplo, si las intento adecuar a lo que se viene señalando en esta tesis, podrían ser una metáfora pictórica de lo que sentía el hombre primitivo en una atmósfera vasta, interrelacionada, la génesis sensualista de los tropsos.

¹⁷⁰ *Cfr. supra*. “Introducción”, p. 12.

sus cuerpos. Igualmente percibo una fluidez de las asignaciones, el significado del objeto se moviliza y se disuelve en sugerencia.¹⁷¹

Se puede concluir que *lo informal escénico, es un estado de metaforización apta a las traslaciones de los objetos cotidianos*, concretamente del Armario. Lo que se suscita además porque en esa movilidad de correspondencias, Kantor decidió asignarle al mueble una primera gran metáfora que quedó registrada en sus dibujos y sus textos. Figura que lo reafirmó para la posteridad cual objeto de un poderoso talante sugerente y de la que se desprenden las demás: *el Armario como espacio privilegiado de la imaginación*. Precisaré esta y las demás figuras del mueble, algunas que ya se han mencionado en sub-capítulos anteriores, serán completadas en este lugar, examinadas por el segundo paso de la definición.

2.2.3.2 El Armario como espacio privilegiado de la imaginación

Ubico esta metáfora principal por medio de la Fig. 49. *Armario, interior de la imaginación*, dibujo que confirma que el Armario es un interior del que se pueden desprender posibilidades infinitas por lo que ya se trató en el sub-capítulo “2.2.2 Segundo Principio y Primer paso: Enigma y *espectralidad* del Armario”. Devino como mueble fetiche en el ideario de Kantor, como pantalla de proyección de su movimiento mental. Decía: “Un armario era un espacio privilegiado de la imaginación. El interior del armario tenía sus secretos, rincones turbios [...] La acción de “esconder” está asociado con esto. Este ocultamiento, este poner fuera de la vista, y este encubrimiento, abunda con las más extrañas posibilidades” (Kobialka, 2009: 4371).

La primer metáfora comienza por esta correspondencia del “interior”, Kantor lleva a cabo un desvío del interior del mueble hacia el interior humano, llámese cabeza, mente, imaginación, memoria o casa. La metáfora objetual *transporta* el significado propio del Armario a otro significado que lo expande más allá de sus contornos, una comparación entre “una cosa inanimada por otra animada [...]” (Nietzsche, 2014: 108) en términos de Nietzsche, que convierte el enser en una designación impropia. Escribo en este lugar algunas reflexiones relacionadas con esta metáfora.¹⁷²

¹⁷¹ El investigador español José A. Sánchez a propósito del flujo de lo escénico en el Teatro de la Muerte de Kantor, dice: “Se trataba de ‘conservar todo lo posible un estado de fluidez’ que permitiera el tránsito indiscriminado de lo trivial y lo importante, los encuentros fugitivos, la aparición de lo inesperado. Kantor que como artista plástico se encontraba próximo a la estética informalista, mantuvo siempre una predisposición contraria a la forma cerrada y una voluntad de mantener la libertad de los materiales y sus procesos de transformación”, *Dramaturgias de la imagen*, Universidad de Castilla La Mancha, 1994, p.102.

¹⁷² Sugerida también en el apartado “2.2.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario de *En la pequeña casa de campo* hacia otros armarios de Kantor”, *Cfr: supra*. p. 181.

a) Una de las reflexiones tiene que ver con la tensión que ocurre al transitar del primer al segundo paso del proceso, señalada en la definición del concepto metafísica del objeto cotidiano:

En éste [proceso] se presenta una *tensión gradual* cuando se pasa de uno a otro. Por el primer paso se puede detectar un intencionalidad por despojar al objeto del sujeto y sin embargo en el segundo, tiende a ser una proyección subjetiva del sujeto en el viaje del sentido. Por el primer paso, queda liberado de su sometimiento doméstico para con el sujeto, pero en el segundo puede manifestarse aún al servicio de las relaciones metafóricas que lo siguen conectando al universo relacional del sujeto.¹⁷³

Respecto a Kantor, se puede notar que es debido a la metáfora que le da una cualidad humana al mueble, que el pretendido hecho de des-antropomorfizar la *cosa* no se lleva a cabo completamente, pues el mueble sigue estando supeditado al sujeto por un vínculo subjetivo. No se libera del sujeto en una pretendida una *metafísica inmanente*, según lo buscaba De Chirico en algunos de sus lienzos (Fig. 9 *Canto de Amor*). Mientras De Chirico arremetía contra la presencia humana en sus lienzos, Kantor no se permite esa omisión de manera total en su teatro. Crea seres amorfos, figuras en tránsito características en esta pieza, y además le concede al Armario una cualidad del ánimo humana. Su Armario, al ser visto más tarde una metáfora de su memoria, no lleva una vida independiente de la voluntad y las pasiones del sujeto, de sus relaciones con los afectos humanos. Se trata si de una entidad liberada de su funcionalidad cotidiana, pero mantiene un punto de semejanza, aunque abierto metafóricamente, con el humano. Kantor, al decir que “su memoria era un Armario”, o al hacerlo pasar dentro de la representación escénica de su memoria por enser espectral, no puede sentirse ajeno al mueble ni tampoco olvidarse de sí mismo, todo lo contrario: *se encuentra a sí mismo metafóricamente con el mueble*.

b) La otra reflexión que pienso debe incluirse en este apartado y que da pie a considerar el Armario como presagio oculto de un pasado doloroso (SGM), tiene que ver con lo que el director plantea en *Desde el principio mi credo era* (1990), texto perteneciente al mismo año de su muerte. Aquí Kantor deja claro que para él la función del arte es crear una realidad diferente a la realidad de la vida. Dice lo siguiente:

Desde el principio mi credo era que el arte nunca ha sido y nunca puede ser una representación de, o un espejo que sostenga la realidad de la vida [...] Yo si creo que el proceso de crear una realidad diferente, cuya libertad no está vinculada hacia las leyes de ningún sistema de vida, es como el acto de un demiurgo [...] La libertad no es otorgada sobre el arte por las autoridades. La libertad

¹⁷³ Cfr: *supra*. Capítulo I “13. Conclusiones del capítulo I. *Hacia una definición del concepto “metafísica del objeto cotidiano”*, p. 117.

existe adentro de nosotros. Nosotros tenemos que pelear por la libertad adentro de nosotros, en nuestro más íntimo interior, en nuestra soledad, en nuestro sufrimiento (Kobialka, 2009: 5722, 5731).

En este credo de Kantor, se comprende de entrada su desacuerdo a las imposiciones que el realismo-socialista hizo al arte, y su defensa por crearle su propia realidad al teatro. Kantor operó con la libertad de su personalizada poesía informal, utilizó el Armario de metáfora del interior de la imaginación. El Armario estuvo al centro, quizás, de su propia historia individual, no para crear “una narrativa o un documento [...] que sirviera de acusación adelantada al juicio de la Historia” (Kobialka, 2009: 5731), buscaba algo aún más profundo que eso. Esta postura no significaba que Kantor no estuviese marcado por los hechos de su contexto, según se ha reiterado, pues él dice en este texto: “Yo era congruente a mi naturaleza, mi necesidad de cuestionar y protestar. Esta situación, cuyas situaciones inhumanas me obligaban a dar una respuesta, me dieron fuerza y auto-determinación, indispensables en el proceso de crear una gran obra de arte” (Kobialka, 2009: 5726). Kantor congruente a sí mismo, inventa otra realidad, plena de la libertad por la que peleó en su más íntimo interior. La soledad y el sufrimiento de su historia individual ante los sucesos que le tocó vivir, están presentes en las metáforas de su teatro, en las traslaciones personales, “demiúrgicas”, de su más profundo interior.

El Armario tal vez pueda ser una gran metáfora de Kantor, su gran embalaje en el que contener la libertad interior, llamada memoria o llamada imaginación. Lo único es que su marco de inteligibilidad es la época informal, así que todas las asociaciones encontradas con la SGM, recaen en el más importante de los hallazgos de esa época: *la materia*. De ahí mi interpretación: *el Armario como presagio de un pasado doloroso oculto en su cavidad, descubierto por el núcleo metafísico de la materia informe y sus analogías con desviaciones materiales (sujetos, objetos, espacios) específicas de la SGM.*

Por la reunión de estos datos que he expuesto, las metáforas que asentaré en los siguientes apartados, estarán asociadas principalmente a tránsitos materiales y al acoplamiento de materias desviadas de sus estados y lugares habituales por el pulso de la guerra. Esto es, *la poesía metamórfica de lo informal y la poesía del horror corriendo paralelamente, metamórficamente en el espacio privilegiado de la imaginación del Armario*; Kantor deja abierta la puerta a las interpretaciones, de si dicho mueble podía ser de forma figurada, la propia libertad de su

imaginación, su propio recinto mental en camino a consolidarse en otras obras, cual parte de sus confesiones personales.¹⁷⁴

Con estas ideas, completo el esclarecimiento apuntado al principio del apartado dedicado al Armario y el presagio, respecto a la mirada que tienen algunos investigadores y yo misma, sobre la obra de Kantor: el mueble podría ser un reflejo de sus memorias y sensaciones materiales de la guerra, metaforizadas por sus singulares “marcos de inteligibilidad.” Esta convicción podrá ser sólo llevado a término, si se entiende su razón de ser, cual emergencia de la libertad interior. La creencia se sostiene también, por el carácter irreverente y emancipatorio de lo informal hacia el poder, y por ser el mueble un lugar metafórico en donde se esconden prácticas, recesos que están detrás de las concreciones oficiales, en palabras de su creador. Vale la pena indicar otra cita de Kantor, que apoya este sentido metafórico. Dice Kantor:

[El Armario en mi teatro] siempre ha desempeñado una función importante. Como en el *circo* o en *una pieza surrealista*, el Armario es catalizador de muchos asuntos humanos, del destino humano, de sus misterios. La ridícula estrechez del espacio en el interior del armario privaba fácilmente al actor de su dignidad, de su prestigio personal, de su voluntad, lo transformaba en una masa general de materia, casi de vestidos (Kantor, 2003: 183).¹⁷⁵

En esta cita, la idea del circo, es la que apoya la metáfora del Armario como contenedor de prácticas ocultas del sujeto; dice de él en el Prefacio-Manifiesto del *Teatro Complejo* (1966):

el CIRCO, esa parte vergonzosa del teatro, puritanamente disimulada. En él encontrará el teatro su fuerza vital, su principio y su purificación. El circo actúa de manera desinteresada, sin compromiso, desenmascara, arranca todos los camuflajes, las dignidades y los prestigios. (Kantor, 2003: 58)¹⁷⁶

En el Armario, como en el circo, se descubren secretos denegados, apariencias ilegales, es un lugar del que germinan residuos del rango más bajo, elementos que desvelan partes desconocidas, por ocultas, del sujeto. Basta con abrirlo, y se descubrirán los misterios de la imaginación, surgidos en su naturaleza más irracional, más amorfa. Sea la apertura del enser, la apertura hacia la memoria matérica de la SGM oculta en el Armario de la memoria, trasladada al espacio escénico mediante su juego de encubrir y a la vez desvelar.

¹⁷⁴ Faltarán aún 14 años más para que surja *La Clase Muerta* (1975) y su ciclo de confesiones personales. De tal modo que en un texto de 1988, *Para salvar del olvido*, dos años antes de su muerte, llegue a afirmar: “Yo estoy en el escenario. No seré un performer. En su lugar, fragmentos pobres de mi propia vida se convertirán en objetos ready-made”, Kobiak, *op.cit.*, 2009, p. 4680.

¹⁷⁵ Sobre las contradicciones del Armario en relación al surrealismo *Cfr. infra*. Anexos 2, p. 260.

¹⁷⁶ Este prefacio acompañaba precisamente el programa de una versión posterior de *En la pequeña casa del campo*, especificada con el nombre de *El Armario*. Debido a lo que expone en el escrito, el trabajo, conservaba trazas del manifiesto informal.

2.2.3.3 Las relaciones metafóricas del Armario: las sensaciones materiales de la SGM como su presagio más oculto

A lo largo de todo el guión de Kantor y de acuerdo a los tipos de metáfora propuestos por Nietzsche, se identifica siempre al Armario en vínculo constante con lo animado (los actores y sus acciones), con alguna mínima excepción. Particularizo para *En la pequeña casa del campo*, un tipo de metáfora, conformada de la siguiente manera: *una cosa animada (actor) junto a otra una inanimada (armario, bolsa, percha) que se afectan, se comparan, se transportan, se desvían, mutuamente*. Antes de entrar en pormenores de los sentidos sugeridos por ésta, anoto una correlación metafórica dirigida principalmente a una parte concreta de lo definido en el segundo paso: “Considerarlo como metáfora, incita a su animación no literal. Esto significa, que ésta sucede por las proyecciones subjetivas que el sujeto hace de él en esa operatividad relacional, y por todo lo que no se dice de ese objeto según el principio del enigma.”

a) El grado cero del Armario y su animación mental

El armario tiene promesas, esta vez, más que una historia

Gastón Bachelard

Kantor sabía que la cualidad propia del Armario, al ser un objeto que encierra y encubre, lo metaforizaba como una promesa. Un Armario cerrado en el centro de un escenario es una esperanza del sentido por venir, pues se presupone que “algo” debe salir de ahí. La primera unidad de acción de la pieza, “El armario está cerrado”(Kantor, 2003: 47), es una sentencia que produce una breve temporalidad de paso antes de que las asociaciones comiencen a suceder. “Un armario es, si pensamos cuidadosamente acerca, un objeto cuyas características son ambiguas y no claras. Déjenme atraer atención hacia el hecho de que sólo adquiere su propio y completo significado ¡Cuanto está cerrado! *Es sólo así cuando se hace sólido*”¹⁷⁷ (Kobialka, 2009: 4388). El objeto inanimado cerrado, produce en su soledad (a la que se ciñe el primer paso de la definición del objeto cotidiano) una posibilidad de vida animada que ocurre sólo en la mente del espectador. Un estado objetual, en el que nada ha ocurrido aún, pero que ya predispone el objeto hacia un posible devenir de asociaciones posteriores.

¹⁷⁷ Las cursivas son mías

El Armario cerrado en el centro de la escena se entiende como una especie de “grado cero del objeto”, si lo enlazo a lo que el teórico francés Didier Plassard propone acerca de los grados de re-elaboración del objeto en el teatro de objetos. Plassard explica que las reelaboraciones pueden ir desde el ensamblaje de objetos reconocibles que construyan una marioneta (un ente antropomórfico diseñado con una combinatoria de objetos o con un solo objeto aislado), hasta el lado más radical de la objetualidad que es tomar al objeto por lo que es. De esto último, agrega que “Es una manipulación que está más en el orden de la presentación, no de la animación [...] así que se basa en una forma de manipulación más mental que física” (Plassard, 2001, s.p). En el guión de Kantor, se comprende que el Armario no es “animado literalmente”, esto es, no se hace de él “una marioneta”, una entidad manipulada por la que se pretenda hacer ver en él un rostro o una anatomía humana.¹⁷⁸ El objeto se anima al devenir en *cosa*, y esto no implica que tenga que ser manipulado con las manos de un actor, para que parezca un ente poseído de vitalidad. El objeto no deja de ser lo que es, pese a que se anima, por el viaje del sentido que se despliega alrededor de él.

Por ejemplo cuando está cerrado, el Armario es animado mentalmente por la esperanza de sentido que en él pueda proyectar el espectador, en su espera de que algo acontezca a partir de él y aquí se cumple con el segundo principio de la definición del objeto cotidiano (enigma, sugerencia), y con la intencionalidad del segundo paso. Cada vez que el Armario se cierra, constituye un disparador metafórico en el interior de la imaginación de quien lo observa. *El Armario es una metáfora del interior de la imaginación en sí, y a su vez despierta el viaje del sentido en el interior de la imaginación en quien espera* a que se abra. Como si fuesen dos interiores de la imaginación enfrentados, uno inanimado y otro animado, el inanimado que adquiere la animación del segundo por un movimiento mental: armario cerrado animado por el espectador que lo cavila y no por las yuxtaposiciones de otros elementos (actores, objetos, acciones). Aquí la metáfora no reúne lo animado y lo inanimado a la par, sino sólo lo inanimado por lo animado excepcionalmente. No obstante, al recurrir a la idea de metáfora específica creada aquí al conforme el guión de Kantor, *una cosa animada (actor) junto a otra una inanimada (armario, bolsa, percha) que se afectan, se comparan, se transportan, se desvían, mutuamente*, el Armario se presenta y se deja en el centro de un cúmulo de situaciones animadas que debido a ello lo animan.

¹⁷⁸ Esto se puede ejemplificar con lo que se decía de la diferencia del tratamiento del guante entre la Fig.7 *Canto de Amor* de De Chirico y la de la Fig.8 *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido* de Max Klinger en el apartado “7. En búsqueda del primer paso de proceso de la metafísica del objeto cotidiano: metafísica inmanente (el intento de liberarse del sujeto) y des-contextualización.” También lo dicho del del grabado de Max Klinger, Fig 21. *Acorde* en el apartado “9. *Excurso*. Ensamblajes de la metafísica del objeto cotidiano: astronomía metafísica de las cosas” del primer capítulo. En este último se decía que en el detalle de aquél objeto arquitectónico descontextualizado (la escalera), se encontraban más similitudes hacia el tipo de aislamientos objetuales que hacía el pintor metafísico en sus lienzos, que por ejemplo en el énfasis de la animación literal del objeto que contiene la decoración del arpa. *Cfr. supra*. p. 95.

Por lo que se trató en los apartados del sub-capítulo “2.2.1 El Armario como Cosa”¹⁷⁹, el Armario se anima en parte por la ambigüedad espacial que surge en su relación con los actores, - además de ser elegido modelo de su fisicalidad,-insinuado como un espacio compelido a contaminar y contaminarse de aquello que lo toca. Así, en el guión se desplegarán las metáforas por “el grado cero” del Armario, por las tensiones entre su autonomía y la animación mental que le confiere la aventura del sentido; la figuración del sentido oscilará entre la promesa de su cierre y las sugerencias provocadas por la idea de metáfora escrita en cursivas más arriba.

b) El Armario como multi-espacio de la opresión y la corporalidad en masa

Por las acciones en las que se divide el guión y por los pensamientos que Kantor dejó acerca del enser, se sugiere que el mueble no es metáfora de un lugar inactivo, cómodo y placentero. En congruencia con el segundo principio de la definición del objeto cotidiano (enigma), nunca se llega a comprender del todo, cuál es el lugar que evoca el Armario, queda abierta su invitación a interpretarlo. Debido a sus varias manifestaciones dramáticas en el guión, y a las evidencias en las notas de Kantor, lo que sí se deja claro es su carácter estrecho. El director parece concentrarse en este atributo para maniobrar en él las dobles significaciones, la ambigüedad entre lo que al mueble le concierne de sólito, y cómo el mismo atributo lo desplaza a campos de sentido lejanos a su hábitat doméstico.

Quisiera apuntar otra cita de Didier Plassard asociada a las dobles significaciones en el teatro de objetos, pues ayuda a comprender de qué manera en la cualidad estrecha del Armario, se identifican en su grado más alto, las designaciones metafóricas que lo desvían hacia algunas peculiaridades de la SGM. Dice Passard:

En el teatro de objetos, el objeto funciona como una metáfora, hay una coincidencia en la mente del espectador entre la primera identidad del objeto y el personaje en el que se convierte [...] una relación metafórica. En el teatro de objetos, el uso original del objeto es todavía tan presente que obliga al espectador a ver simultáneamente dos cosas: se puede reconocer el objeto y el extraño desvío al que se somete. El teatro de objetos es tal vez el que tiene más intensidad metafórica que todos los demás tipos de teatro (Plassard, 2011: s.p.).¹⁸⁰

¹⁷⁹ Cfr: *supra*, p. 149.

¹⁸⁰ De acuerdo a Pietro Bellasi y Pina Lalli en su libro *Recitare con gli oggetti. Microteatro e vita quotidiana*, el objeto cotidiano se sacraliza en el teatro de objetos, se transforma, surge lleno de ambigüedades y de simbologías. “Un simple objeto del día a día en el escenario, simplemente con una luz encendida sobre él, ya asume una carga de significados. Se transforma en un enigma [...] Es en el teatro de objetos en donde éste [*deja de ser funcional*] y se transporta al dominio de lo imaginario”, Amaral, *op.cit.*, p. 213. La capacidad de poetizar al objeto cotidiano por parte del teatro de objetos, permite una intersección con la metafísica del objeto cotidiano. Se comparte una dinámica de dobles significaciones que facilitan la transposición del punto de vista de una “poesía pictórica hacia una poesía escénica”, más concretamente de un objeto poético pictórico a un objeto poético escénico.



Fig. 57. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961) de la colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*

En este caso el Armario podría ser en sí mismo un personaje, animado según se veía, principalmente por una animación mental impulsada por el viaje del sentido. La relación metafórica como aquí se señala, funciona a lo largo del guión porque claramente se sabe que sigue siendo un Armario (la primera identidad del objeto, su aspecto funcional en *ausencia de ser* en términos de Baudrillard), pero a la vez se hace ver que no es un Armario cotidiano. El espectador asiste a esta simultaneidad continua en la entidad, su estatus cotidiano y el desvío de ese estatus. Al Armario se le reconoce como enser al que le es normalmente característica una interioridad en la que se encierran otras pertenencias (su designación apropiada); a la vez sus desviaciones comienzan por contener otras pertenencias que habitualmente no estarían nunca ahí, afectadas, animadas, por las condiciones estrechas del espacio (designaciones impropias). Kantor toma la cualidad de “lo opresivo”, producido por la estrechez habitual de un armario doméstico, de punto de arranque para proponer una serie de relaciones metafóricas. Lo que vemos en *La pequeña casa del campo* en su objeto

central, son extrapolaciones metafóricas que mezclan afectos y predilecciones estéticas de Kantor en la época del Teatro informal: la desconfianza que hacia la imagen del ser humano le dejó la vivencia de la guerra, y las descomposiciones de las formas que en ese “desastre” podían transmutarse en cualquier otra forma. Tendencias proyectadas en un Armario doméstico viejo y pobre, que no por ello deja de ser reconocido como un Armario. Su interior se extiende mucho más allá de su hábitat ordinario, y se transforma en un interior de la imaginación en el que se sugieren *acontecimientos opresivos*. Reitero la siguiente cita de Kantor:

INTERIOR. Ahora, en este opresivo y sofocante clima, sueños se despliegan, las pesadillas de la noche nacen, las prácticas se escapan de la luz del día, comportamientos corruptos, venganzas crueles, son llevadas a cabo. Ahora -y no en algún místico y brumoso espacio- sino aquí, separado de su realidad cotidiana, por esta delgada y débil pared, sentimos que tocamos brevemente, la condición de la inexistencia y de la muerte (Kobialka, 2009: 4388,4397).

Este rasgo opresivo, es precisamente el que permite asociar el Armario, con una de sus muchas posibles designaciones impropias. Por ejemplo la de compararse con alguno de los espacios estrechos a los que se confinó a las víctimas de la SGM, o que se volvían estrechos por la incongruencia entre las dimensiones de la espacialidad y el número de personas que ahí eran hacinadas.¹⁸¹

A este respecto, uno de los aspectos que sobresale en el guión de *En la pequeña casa de campo*, es “la corporalidad en masa” de los personajes. La experiencia de la corporalidad en masa de los sujetos con los objetos, se menciona más de una vez, el Armario se deja ver o cual aposento al que está confinada una masa corporal indiferenciada, o estrechez que condiciona la memoria corporal de los personajes aunque se muevan afuera de él. Se dice en el Acto II y en el Acto III, respectivamente, y en uno de los textos en los que Kantor habla del Teatro Informal:

La compañía [...] enredados en ese sistema de movimiento de sacos y cuerpos [...] Bunch empuja todo el confuso manojo de vuelta hacia el armario con gran dificultad [...] de alguna manera se las arregla para colgar un gran número de sacos en el armario, que él cierra con gran alivio. Sin

¹⁸¹ El estudio de Hilberg abunda en descripciones de este tipo. El maltrato de las víctimas era sinónimo de aglomeraciones, falta de espacio, encarcelamiento, reducción de la vida en todos los sentidos, antes de llegada la “solución final.” Daré algunas referencias en el transcurso de este apartado, transcribo aquí una cita de las condiciones de vida de los prisioneros de los campos en cuanto a la referida carencia espacial; en ésta puede leerse cómo la “poesía del horror” mantiene relaciones con el punto de vista de lo informe y los tránsitos materiales entre lo animado y lo inanimado: “[...] los gastos para el mantenimiento de los presos eran extremadamente bajos. Las viviendas eran tan primitivas como pudiera imaginarse [...] La superpoblación de los barracones suponía una plaga constante para los prisioneros; simplemente no existía un límite al número de personas que podían introducirse en una barraca. Dormían sin mantas ni almohadas en los denominados *Pritschen*, tablonces de madera unidos. El 4 de octubre de 1944, la división administrativa de Auschwitz II solicitó por escrito a la administración 230 nuevos *Pritschen*. En lugar de ser usado por cinco presos, como prescribían las normas, cada uno de los *Pritschen* había sostenido a 15. Debido a este peso, la capa superior de los *Pritschen* se había roto, y todos los presos se habían caído encima de los que dormían en la capa intermedia, y todos habían caído sobre la inferior. El resultado fue una masa retorcida de cuerpos y astillas.” *Op.cit.*, p. 1007

embargo, el armario se abre pronto, otra vez. Está lleno de sacos entre los que están atrapados Nibek y Stewara, todavía totalmente aplastados por los sacos. (Kantor, 1961: 122)

[Afuera del Armario] La compañía entera se refriega entre un gran número de sacos, con tirones convulsivos, formando un gran solo movimiento, balanceándose en masa, sin forma. (Kantor, 1961: 132)

La ridícula estrechez del espacio, en el interior del armario, privaba fácilmente al actor de su dignidad, de su prestigio personal, de su voluntad, lo transformaba en una gran masa general de materia, casi de vestidos (Kantor, 2003: 183)

Pareciera que las violentas cualidades de la materia fusionada, características de lo informal, al incidir en la corporalidad de los actores, sugirieran la manera a la que fueron obligadas a co-existir las víctimas durante la SGM: la corporalidad en masa, amontonada, que produjo la estrechez de los campos, de las cámaras de gas, del espacio de las fosas, de los vagones, de los guetos. La corporalidad masificada que denigró a millones de voluntades individuales, y violó el espacio personal de cada una de las víctimas, confinándolas a la muerte masiva; de quienes sólo quedaba una pila de vestimentas y objetos personales.

La palabra “masa” se repite innumerables veces en el valioso recopilatorio de testimonios que sobre el Holocausto, llevó a cabo el cineasta francés Claude Lanzmann (1925) en su documental *Shoah* (1985). Por ejemplo dice Rudolf Vrba, superviviente de Auschwitz entrevistado en Nueva York, de los vagones que usaban los alemanes en las deportaciones: “En el interior estaba la gente. Miraban en las rendijas sin comprender [...] iban como sardinas dentro de esos vagones” (Lanzmann, 1985:49). Dice el superviviente Richard Glazar de cuando descendían de los vagones: “Éramos una masa, la masa nos arrastraba a todos” (Lanzmann, 1985: 51). Continúa Franz Suchomel, testificando sobre los cuerpos de las víctimas que ya no llegaban vivas a los campos: “Se les amontonó aquí, aquí, aquí y aquí. Eran miles de seres humanos apilados unos sobre otros...” (Lanzmann, 1985: 60).¹⁸²

Después de leer estos testimonio, el Armario podría aparentar ser un contenedor que en su estrechez (vagón, gueto, cámara de gas, barracón, etc.) suscita tales condiciones corporales extraordinarias. Si se sustituyera en la cita arriba transcrita de Kantor, la palabra “Armario” por la palabra “vagón” y la palabra “personas” por la de “actores”, su texto podría parecer un testimonio más procedente del documental de Lanzmann. Quedaría así: “La ridícula estrechez del espacio, en el interior del **vagón**, privaba fácilmente a las **personas** de su dignidad, de su prestigio personal, de

¹⁸² Para más detalles de la estrechez, se puede consultar también el “Documento Secreto del Reich” del 5 de junio de 1942 en donde se describen los cambios que debían realizarse en “los vehículos especiales”, documento publicado entero en el guión del documental de Lanzmann, *Cfr. Shoah*, Trad. Federico de Carlos Otto, Arena Libros, Madrid, 2003, p.p. 107-109.

su voluntad, los transformaba en una gran masa general de materia, casi de vestidos.” La estrechez del Armario de Kantor afecta el cuerpo de los actores como la estrechez de los vagones afectaba a las víctimas del Holocausto. Se toma un sentido por otro, borrándose en parte la identidad doméstica del Armario y a la vez sin dejar de estar presente. Las designaciones impropias se configuran como recuerdos lejanos, habitados en este gran embalaje de lo imaginario en el que se esconden prácticas ilícitas, clandestinas; memorias justificadas por la metamorfosis corporal informal, naciente en el cruce de lo humano y lo inhumano.¹⁸³

En el segundo recinto de memoria que visité en la ciudad de Cracovia, encontré datos relacionados con las extraordinarias “espacialidades” opresivas (guetos), en las que se obligaba a vivir a las víctimas de Cracovia. Por las singularidades de estos espacios, más que ver en el Armario una metáfora de un gueto, se podría localizar una línea de la objetualidad de la SGM coincidente con la objetualidad y a la anatomía metafísica de lo informal; corporalidades amasadas, amalgamas, unidas en espacios constreñidos a los pocos muebles que les era permitido conservar. En los guetos se creaban relaciones y disposiciones entre sujetos y muebles bastante análogas al vínculo que guardaban los actores de Kantor con el Armario. En el distrito de *Podgorze* (conocido como el gueto de Cracovia), hay una muestra permanente, en la farmacia que regentó el único trabajador “ario” en esa demarcación: *La Farmacia del águila blanca* de Tadeusz Pankiewicz. La muestra está basada en las memorias de este personaje, que al igual que Schlinder, ayudó a muchas víctimas dándoles trabajo, o permitiéndoles la salida ilícita del gueto por una puerta secreta de la farmacia.¹⁸⁴ Los muebles originales de la farmacia son expositores interactivos, en ellos encontré testimonios acerca de las denigrantes condiciones de vida que padecían los prisioneros del gueto.

La espacialidad se distinguía por que en su estrechez, tenían que repartirse grandes grupos de personas; vivían en un amontonamiento extraordinario. Las aglomeraciones de los escasos muebles y las personas cambiaba de disposiciones cada día, en el intento de ganar el mínimo de espacio. Antes de la llegada de las víctimas al gueto en 1941, vivían 3000 habitantes polacos en ese barrio, después tuvieron que re-acomodarse en ese espacio 15,000 víctimas. En las estadísticas que

¹⁸³ Cuando me encontraba ya en las revisiones finales de la tesis, me encontré con un libro de la investigadora Magda Romanska que lleva por título *The post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*. Ahí menciona sin indagar a fondo, una lectura parecida a la que estoy proponiendo. Ella no menciona *La pequeña casa del campo* ni el Teatro Informal en su cita, habla más bien del Teatro Cero. Me imagino que se refiere a la versión que hizo Kantor en Baden-Baden en 1966, *El Armario*. Dice: “Durante el periodo del Teatro Cero, los actores estaban metidos en un armario apretado, espacio que podía representar a los prisioneros en su camino hacia Auschwitz, apretados como ganado en vagones sin ventanas”, *op.cit.*, p. 192. La traducción del inglés es mía. Luego continúa sus analogías con la SGM y la obra de Kantor, enfocadas a *La Clase Muerta*. Más adelante daré un par de citas más de esta investigadora.

¹⁸⁴La página oficial de la Farmacia-museo se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.mhk.pl/exhibitions/13>

se presentaban en la farmacia-museo, se decía que estos 15 mil habitantes tuvieron que hacer su vivienda en tan sólo 3.167 habitaciones repartidas en 320 edificios y 30 calles. El gueto estaba rodeado de muros con cuatro salidas vigiladas, y las puertas y ventanas que daban hacia el lado “ario” se encontraban tapiadas. Transcribo tres testimonios recogidos en la farmacia-museo, y que dan cuenta de esta “espacialidad opresora”:

Vivimos en el piso de arriba de la casa en el número once de la calle Jozefinska. El piso consiste en dos habitaciones y una cocina, y tiene 22 ocupantes. Hemos dividido cada habitación en cuatro, usando los armarios como particiones. Dos personas se movieron a la cocina. Lo mismo que muchas otras viviendas en el gueto, el piso no tiene baño. Los promedios de sanidad, dejan mucho que desear. *Testimonio de Tulo Schenirer*

25 de octubre de 1941 [...] Nos costó casi dos horas mover los muebles alrededor con el fin de ordenar y hacer las camas [...] La pirámide de sillas sobre la mesa alcanza el techo. Navegando entre el mar de almohadas y cobijas, vamos detrás de la sábana una por una para lavarnos. Todas somos altas y la sábana es baja, pero lo ignoramos con tacto [...]. Halina Nelken, *And Yet, I am here!* Amherst, 1999, pp. 102-103.

El gueto abarcaba cerca de 320 casas, en su mayoría edificios de una y dos plantas, tres cuartas partes de los cuales eran ruinas antiguas, a menudo a punto del colapso, o extensiones construidas sin supervisión arquitectónica en los patios. Las viviendas en estos edificios eran húmedas y mohosas; muchas no tenían piso. Antes de la guerra, el área marcada por el gueto estaba habitada por cerca de 3000 personas [...] puede asumirse que durante estos tempranos meses el gueto tenía 15,000 habitantes.

Aleksander Biberstein, *Destruction of Krakow Jews*, Cracovia, 2001, p.53

Al leer las descripciones de estos testimonios, vuelvo a las condiciones indignantes que la estrechez del Armario le ocasionaba a los actores en la obra de Kantor. La individualidad, la voluntad y el prestigio personal se degradaba en la espacialidad reducida del mueble, conforme las propias palabras de su creador. Las condiciones del espacio del Armario, obligan al advenimiento de una corporalidad diferente, homóloga a la generada en un cuarto al que deben constreñirse 22 personas. Estar mezclado, confundido con objetos inertes por la proximidad, predispone al cuerpo vivo a entablar otra jerarquía con la otra materia presente en el espacio. Los muebles en esta cercanía afectan su estatus, y adquieren dimensiones protagónicas, porque se les descubren funciones anómalas, coadyuvantes de volver habitable la estrechez. Esculturas espontáneas, masas de objetos apilados que deforman su identidad, objetos que desvían sus tareas de sólo y hacen otras;

finalmente son una presencia más que compite por un lugar, y se roba parte del codiciado espacio.¹⁸⁵



Fig. 58 Las sillas apiladas de *La máquina de la aniquiliación* (1963) objeto aparecido en el montaje *El loco y la Monja* de Witkiewicz¹⁸⁶

¹⁸⁵ Por otra parte, la pirámide de sillas, los armarios como paredes detrás de las que habita gente, las formas de desplazar y re-ordenar los muebles en lugares reducidos, para formar co-existencias sobrenaturales con los actores, son operaciones objetuales, que recuerdan a muchos de los procedimientos de las puestas en escena de Kantor. Sería interesante continuar una investigación posterior que revise esta circunstancia en sus distintas obras, pues rebasa los límites de esta tesis.

¹⁸⁶ Esta máquina pertenece al *Teatro Cero* de 1963. Sobre ésta dice Kantor: “Casi todo el espacio está ocupado por un enorme montón de sillas plegables, idénticas, desteñidas por la lluvia y el viento, gastadísimas, apiladas como en reserva, como tijeras, como-no-funcionando, groseramente atadas con alambre, cordeles y puestas en movimiento [...] He utilizado un objeto excepcionalmente utilitario, y por eso cargado de una realidad insistente y brutal, en una posición que choca con la práctica. Le he dado un movimiento y una función absurda, considerando la suya propia, pero por eso mismo lo he transportado a la esfera de la plurisignificación, del desinterés, de la poesía.” *Op.cit*, 2003, p.84.



Fig.59. Detalles de objetos y fotografías en el museo de la *Farmacia del Águila Blanca* de Cracovia. Collage de fotografías tomadas por la doctoranda

El territorio en estas circunstancias existe tensado por una batalla entre contornos, en el que en términos del concepto de la metafísica del objeto cotidiano, el sujeto tiende a objetualizarse, se *cosifica*, se confunde en esa denigración espacial, con un objeto más de tantos. El objeto por su parte se subjetiviza, se iguala en circunstancias con lo animado, al apoderarse espacialmente del territorio de lo humano. Se vislumbra un proceso semejante al examinado en el apartado “2.2.1 El Armario como *cosa*”, según el cual se produce en la pieza de Kantor, la unicón de los cuerpos humanos con el enser debido a su estrechez.

La idea de la corporalidad en masa del Armario, se completa con la metáfora de ser un lugar de confinamiento, del cual los personajes no se pueden fugar. En varios momentos se descuelgan y caen del Armario, pero siempre han de ser devueltos a él. El personaje del *Factótum* mantiene el rol de vigilar, de ordenar la materia informal y contenerla en el Armario; intenta re-incorporar hacia el interior opresivo del mueble, la fuerza infernal que empuja a los sujetos a *cosificarse*. Puede leerse que una de las misiones del personaje es ocultar las traducciones personales que de la guerra hizo Kantor. En este sentido metafórico aquí tratado, el *Factótum* podría ser “el policía de la intimidad”

de Kantor. Explica sobre este personaje: “Como es sabido, el factótum cumple todas las funciones. Aquí, como pronto se verá, desempeña el papel de un lacayo para todo trabajo, niñera, esbirro, sepulturero, arreglador [...]” (Kantor, 2003: 47) Cuando Kantor lo refiere “una niñera”, lo posiciona de cara al cuidado que ejerce con el carrito de los niños; cuando al llamarlo “sepulturero”, lo posiciona ante la máquina de enterrar, dos máquinas de las que hablaré en uno de los siguientes compartimientos. Al denominarlo “esbirro” lo posiciona, frente al Armario y su contenido, y “arreglador”, alude a la totalidad de actividades que debe realizar para imponer un orden.



Fig. 60. Personaje del Factótum. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961) de la colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*

De este modo, el *Factótum* esbirro, hace pasar el Armario por una cárcel, en la que el cuerpo masificado está condenado a estar, y sin poder escaparse. Esto recuerda que los lugares en los que se hacinaba a las víctimas, no sólo los limitaba espacialmente, sino que los encerraba; eran lugares

en los que eran privados de su libertad.¹⁸⁷ El *Factótum* se insinúa metáfora de una especie de “enemigo”, idea que se completa con su función como sepulturero, entendida ante la máquina de enterrar. El objeto que lo acompaña es un paraguas,¹⁸⁸ que adopta el carácter de un instrumento de violencia hacia la masa informe que debe confinarse en el Armario:

Se esfuerza por ordenar la masa móvil de las bolsas y las personas que se agitan entre ellas, tiene muchísimo trabajo, tira a los actores de un lado a otro, como bolsas, lentamente y de uno a por vez, los empuja de nuevo al armario (Kantor, 2003: 54).

El factótum con su sombrilla, celebrada como un arma, se convierte en un torturador, un corte de garganta. El factótum descuelga a los actores fuera del armario, los lanza hacia la mitad de la audiencia, cada uno de ellos lleva tantos sacos como pueden, portándolos en su espalda, y todos comienzan a caminar en círculos, como prisioneros. Cargan los sacos en sus espaldas, doblados bajo el peso y más cansados, cuentan. Lloran, fuera de los números, usando diferentes tonos de voz [...] Este automático dar vueltas, finalmente se agota a sí mismo. El Factótum los conduce a todos de regreso hacia el armario, una vez adentro desaparecen (Kantor, 1961:128-129).



Fig.61. Tadeusz Kantor. Dibujo que aparecía en la publicidad de la versión *El Armario* en Baden-Baden (1966)

¹⁸⁷ Se sobreentiende que las víctimas eran prisioneras en todos los sentidos. Comunidades subyugadas, hacinadas en espacios diversos de encarcelamiento. Por ejemplo, Hilberg explica que los guetos eran una modalidad de cárcel, cercados, vigilados y con horarios determinados. Dice: “Fundamental en sí para la idea de gueto era la completa segregación de sus residentes. Los contactos personales a uno y otro lado del límite fueron drásticamente recortados o eliminados por completo [...] Físicamente, el habitante del gueto estaba a partir de ese momento encarcelado. Incluso en un gueto grande, no se encontraba a más de unos minutos de un muro o valle [...] por la noche, durante el toque de queda, estaba obligado a permanecer en su vivienda.” *Op.cit*, p.254.

¹⁸⁸ El objeto paraguas fue también muy importante en la carrera de Kantor, principalmente en su obra plástica. Lo mismo que al Armario, lo consideró como un objeto condensador de muchos asuntos humanos. Escribió en sus escritos sobre los embalajes: “El paraguas es un embalaje metafórico específico, es el embalaje de muchos asuntos humanos, encierra en sí la poesía, la inutilidad, la perplejidad, la debilidad, el desinterés, la esperanza, el ridículo.” Kantor, *op.cit*, 2003, p.75. Kantor lo refiere especialmente hacia su trabajo plástico, pero no menciona en ningún momento su vínculo con el Teatro Informal, en el que el objeto tiene el doble significado de arma, en la mano del personaje del Factótum.

El tipo de conducta que presenta el *Factótum* hacia los habitantes del mueble, propone una metáfora más, desprendida de las funciones de aprisionar y oprimir por parte del personaje y el mueble, a la que además se superpone la metáfora que juega en el guión el objeto *bolsa*.

c) El Armario como reclusorio de personas: maltrato, tránsitos corporales y origen de la *bio-objetualidad*

La amorfa comunidad que debe estar constreñida al mueble, se trata entre ella y es tratada a su vez por el *Factótum*, con desprecio, irrespetuosamente. En el guión se dice que los personajes se tratan entre ellos como “bolsas y objetos”, con tal actitud componen el espacio de mediaciones metafóricas indicado en el apartado “b) Anatomías metafísicas nacientes en el Armario Informe”, en el sub-capítulo del primer principio “2.2.1 El armario como *cosa*”. Mientras los personajes conviven estrechados, aprisionados adentro del Armario con las bolsas, más se parecen a ellas y cuelgan como vestiduras, en consecuencia reciben un trato agresivo, desconsiderado. Pareciera que se fusionan con la objetualidad a falta de espacio en el cual residir, parecido a lo explicado anteriormente sobre la cercanía sujeto-objeto en la espacialidad de los guetos. Los actores de Kantor tienen las instrucciones de adoptar corporalmente las cualidades flácidas y dúctiles de las bolsas, estos objetos al contactarse con ellos, determinan una espacialidad metafórica más adentro del Armario: los residentes del Armario son una “comunidad” oprimida, maltratada, como se maltrata una bolsa, objeto del rango más bajo que al mimetizarse con el cuerpo del actor, lo contamina de ese rango. Vuelvo a la siguiente cita del Teatro Informal, y a una cita del primer acto del guión:

Los actores, *oprimidos*, en el espacio estrecho y absurdo del armario
amontonados, mezclados con objetos muertos
(bolsas, una masa de bolsas)
con su individualidad y dignidad degradadas,
cuelgan inertes como *vestiduras*
identificándose con la pesada masa de las bolsas
(bolsas: embalaje que ocupa la más baja categoría en la jerarquía de los objetos y por eso se transforma
facilmente en materia *no-objetual*) (Kantor, 2003: 44).

Escena primera: Nibek y la gobernanta.
No se diferencian mucho de las bolsas entre las cuales se desplazan
Nibek maltrata a la gobernanta., la tironea, la arrastra, la arroja en todas direcciones,
la da vuelta, la aprieta, sin ninguna pasión, minuciosamente;
la trata como a un objeto, rompe y desgarras sus vestidos [...]
La gobernanta se conduce realmente como un objeto
como si todas esas operaciones fueran completamente normales, se deja hacer sin voluntad [...]
Esta pequeña escena pasa sobre el montón de bolsas (Kantor, 2003: 51).

Esta conjunto de seres, identificado con la materia *no-objetual* de la más baja categoría, se presenta así como un grupo maltratado, y el Armario, su reclusorio. Continúa Kantor en sus reflexiones sobre el objeto-bolsa: “Bolsas, ordinarias, arrugadas [...] Sólo las bolsas atraen al objeto hacia la situación requerida, totalmente desinteresada, ya que lo *cubren*, lo *esconden*... Condenadas al desprecio desde el comienzo, al olvido y al basurero, constituyen ‘los bajos fondos’ en la jerarquía de los objetos” (Kantor, 2003: 67). La bolsa es un embalaje adentro de otro gran embalaje (el Armario), ambos que a su vez oprimen al sujeto que entra en contacto con ellos, haciendo de esa especie, “personas pertenecientes a los bajos fondos”. Lo animado y lo inanimado conviven uno junto a lo otro, interfiriéndose, de ello surge una metáfora más en esa desviación matérica; la bolsa es aparte de un modelo de comportamiento al actor, un elemento que lo constriñe, lo aplasta, lo denigra como lo denigra la misma estrechez del Armario. La bolsa metaforiza un peso que ha terminado por incorporarse a la anatomía de los actores, los condena mediante la pesadez a ser prisioneros de esa carga. El objeto bolsa se *cosifica*, soportado por la acción de los actores de caminar en círculos, prisioneros que se desplazan con pesadumbre; *la cosa bolsa* a su vez coadyuva a crear la metáfora del Armario-cárcel. Después de este círculo del dolor, el policía regresa a los condenados hacia su lugar de encierro, en el que los encierra, maltrata y desaparecen (hay que recalcar que la palabra “desaparecen” aparece subrayada en la cita, en el guión original de Kantor). Por los vínculos de los actores con las bolsas, se observa que el grado de re-elaboración del objeto en Kantor -del que hablaba Plassard- ocurre en todo el cuerpo del actor. La bolsa es durante el guión un objeto adecuado que muestra lo informe-metamórfico de la materia, y simultáneamente le da a los actores una cualidad que los metaforiza como algo despreciable.

Durante el primer Acto, adentro del Armario cerrado, se escucha lo inesperado: “Desde el armario se oyen monstruosos gañidos y ladridos de perro. Toda una jauría. Ladridos furiosos. Esto dura bastante. El Armario está lleno de ladridos y aullidos” (Kantor, 2003: 49). Al abrirse la puerta se descubre esta “raza extraña”, la cual metaforizada con aullidos, obtiene una desviación por la que muta su razón de ser: pasan de ser “posibles humanos” a ser animales, la única figura del guión en la que se pone algo animado junto a algo inanimado para sugerirle otro significado. Los sujetos, no sólo son sujetos-bolsa, sino que también son animales, perros rabiosos y enojados. Su rabia se disuelve al abrir el Armario, esa rabia sólo se evoca cuando el enser no muestra lo que contiene. Un conjunto de seres que cuando está adentro sin poder salir manifiesta su enojo, pero que al salir, se presenta débil, discapacitado y obstaculizado por su corporalidad flácida, masificada. “De pronto, con violencia, la puerta del armario se abre ampliamente. Del armario cae una cantidad colosal del bolsas [...] Caen, se derrumban, hay cada vez más, parece una catástrofe ridícula, ante el armario

hay una enorme pila de bolsas. Al mismo tiempo que las bolsas, caen inertes los Actores (Kantor, 2003: 49).” La bolsa al contagiar su materialidad cuasi-inerte a la corporalidad de los actores, los coloca de acuerdo a la lectura que estoy siguiendo, en el lugar de las víctimas. En el testimonio de dos supervivientes al Holocausto (Motke Zaidl e Isaac Dugin), recuperados por Claude Lazmann, se describe la manera en la que los alemanes obligaban a los prisioneros a hablar de las comunidades afectadas y sus cadáveres. Dicen: “Los alemanes, además, añadieron que estaba prohibido emplear la palabra muerte o la palabra víctima [...] Los alemanes nos obligaban a decir, en relación a los cuerpos, que se trataba de *Figuren*, es decir, de...marionetas, muñecas, o de *Schmattes*, es decir, de andrajos” (Lanzmann, 2003, p.24). Los “andrajos humanos” parecen estar reflejados en la comunidad de seres reclusos en el Armario que metaforizó Kantor. El Armario es su memoria metafísica de la muerte, porque además, las bolsas pensadas como cuerpos, tienen una reminiscencia de muerte: cuerpos inertes. Matizan la metáfora del interior del Armario visto como un espacio en el que “sentimos que tocamos brevemente, la condición de la inexistencia y de la muerte” (Kobialka, 2009:4397). A propósito del cuerpo semejante a una bolsa que evoca a la muerte, cito un párrafo del crítico literario Steven Connor, quien en su libro *Parafernalia. La curiosa historia de nuestros objetos cotidianos* le dedica un capítulo a las bolsas. Dice:

Así como dormimos en sacos de dormir, sentimos la necesidad de regresar a bolsas y sacos cuando morimos, igual que salimos de bolsas y sacos cuando nacemos. Por eso nos resulta tan difícil la idea de depositar un cuerpo directamente en la tierra, y por eso las bolsas y los sacos se asocian a la muerte tanto como se asocian a la vida. Los resurreccionistas del siglo XIX, que exhumaban cadáveres recién enterrados para diseccionarlos con fines médicos, eran conocidos en algunos lugares como “los hombres del saco”. Cuanto más nos acercamos a la muerte, más aspecto de bolsa adquirimos, más nos descolgamos y nos arrugamos, más sentimos nuestro peso, menos nos comportamos. Las guerras suponen que algunos soldados regresen a casa en bolsas. El poeta de la Primera Guerra Mundial Isaac Rosenberg se refiere al cuerpo sin vida de un soldado reducido vilmente a mera materia como saco del alma (Connor, 2012: 24).

La metáfora de los sujetos-bolsa y de los sujetos-vestidura que cuelgan (estos últimos corrompidos finalmente de la misma materialidad dúctil de la bolsa), está influenciada por el carácter fluido que Kantor atribuyó a la imagen humana, tras el golpe de desconfianza que le dejó la guerra hacia ella. La fluidez, el tránsito de otras materias hacia lo corporal, constituyó su manera de metaforizar el desencanto. El Armario es la entrada al infierno sofocante, la muerte y la no existencia se esconden en este interior de la imaginación individual, en el que habita una especie maltratada, oprimida. Desde el tercer principio de la definición de la metafísica del objeto cotidiano, sumada al segundo principio del objeto como generador de metáforas, “la anatomía naciente del armario informe” complementa su razón de ser.



Fig.62. Tadeusz Kantor. Del ciclo *Hombres- postizos* (1961)

Kantor menciona que encontró en su teatro el tipo de figuras capaces de representar el infierno experimentado durante su época informal: *los hombres postizos*. “Cómo traducir el infierno interior, esa secreción biológica de movimiento la materia de su organismo, pura esencia de vida flotando a través de su materia -sólo flotando. Encontrar seres que permitieran llevar libremente este flujo” (Kobialka, 2009: 242). Las *hombres postizos* de Kantor son los portadoras de ese “estar en flujo”, son a su vez, un tipo de origen del *bio-objeto*, que explicaré en breve. Estos seres, materializan el infierno informal en el interior de la memoria individual del director, son producto del caos de los procesos biológicos (como las morfologías fantásticas de Schulz).

En este fragmento que ya he citado, se deja entrever también otra circunstancia, que coloca de manera inmediata a sus *hombres postizos*, como una consecuencia metafórica del cuerpo de las víctimas de la SGM:

La imagen del ser humano, que hasta entonces había considerado, como la única revelación de la verdad, desapareció. En su lugar emergieron gradualmente formas biológicas de una clase inferior, casi animales, con pocos trazos restantes de su humanidad pasada [...] había un imperativo interior para descender hacia las más profundas y más bajas capas de lo natural; de la naturaleza y de la condición humana. Infierno interior, un estado biológico interior de caos más que una representación. Comencé a sentir que la materia y *las cenizas esparcidas alrededor por los vientos*

de la coincidencia, era la última forma del ser humano, su imagen final. (Kobialka, 2009: 221, 298)¹⁸⁹

Al Kantor advertir *la calidad ceniza de lo humano como imagen final*, remite directamente hacia las tácticas de exterminio en las cámaras de gas. El profesor Aarón Rodríguez Serrano, escribe en su artículo “Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz”, acerca del proceso matérico que padecía el cuerpo de las víctimas en los campos de concentración:

Auschwitz se convierte en máquina de borrado que destruye a los hombres, los reduce a cenizas y más adelante, los devuelve a la tierra con un gesto en el que cualquier escritura está ausente. La tierra es al mismo tiempo nicho, testigo y espacio de sangre de la que brotan las enfermedades pero también los cultivos de los que se nutría toda la zona mediante los campos satélite adyacentes al perímetro de Birkenau. El cadáver es reducido a su función puramente matérica, nutriente, y abona en el gesto de su desaparición el propio sistema que lo produce. Sin embargo, deja detrás un desgarró simbólico imposible de suturar: el de su duelo. De ahí que las peregrinaciones que se realizan hacia los campos siempre resulten insuficientes por la dislocación entre el espacio real (las ruinas de los crematorios, la cámara de gas que se conserva en Auschwitz I) y el espacio simbólico que, simplemente, no se pueden acotar (Rodríguez, 2015: 9).

Kantor sugiere en los cuerpos de sus *hombres postizos* recluidos en el Armario, las sensaciones que dejó en su memoria, “la maquina de borrado” de la guerra. Según las declaraciones de su escritura antes citada, la insólita magnitud de los tránsitos materiales durante las desviaciones extraordinarias de la SGM, parece subyacer en el origen de las anatomías informales. Los cuerpos-bolsa, maltratados, mantienen “trazos restantes de su antigua humanidad”, por ellos fluye el impulso de aquella materialidad metamórfica, devenida en su última y radical instancia, en cenizas esparcidas. La materialidad metamórfica provoca las tensiones entre los nexos del sujeto con el objeto que indagaba Kantor en el Teatro Informal, concibe un nuevo territorio en el que se genera la metáfora de una comunidad doliente, ubicada en el umbral complejo de “la basura y la eternidad.” Opina Michal Kobialka, uno de los principales traductores al inglés y estudiosos de Kantor: “El armario era, para Kantor, un órgano reproductivo de todas las materias humanas y secretos que se materializaban, así como se evaporaban dentro de sus límites” (Kobialka, 2009: 84). Los cuerpos ocultos sobresalen informemente, descubren los aspectos que plasmó Kantor en el infierno de los tránsitos biológicos, vertiente metafórica de un desencanto individual, originado detrás de la capas de la Historia de SGM. Sólo bastaba con abrir las puertas del enser.

Para Kantor, la cualidad intermedia que se produce entre lo animado y lo inanimado (ubicado en términos de esta tesis en el tránsito de los objetos hacia su ser *cosa*), fue un problema

¹⁸⁹ Las cursivas son mías.

que le ocupó numerosos escritos a lo largo su carrera. Le llevó a inventar un concepto específico alusivo a esta cualidad: el *bio-objeto*. El ascenso del objeto del rango más bajo hacia su ser parte inseparable en la existencia del sujeto, llegó a tal extremo en sus obras, que constituyó una prótesis anatómica con él. En la época de *En la pequeña casa del campo* su concepto del *bio-objeto* aún no emergía (fue hasta 1980). Mas, se vislumbraba llevado a la práctica de alguna manera, en la corporalidad simbiótica de los *hombres postizos* del Armario, hombres-vestidura, hombres-bolsa. Anoto las definiciones que da Kantor sobre el *bio-objeto* en su texto titulado “La infame transición del mundo de la muerte hacia el mundo de lo viviente. Ficción y realidad” (1980):

Desarrollo adicional: el objeto

El objeto como un médium.

Autónomo y cerrado sobre sí mismo: el objeto de arte.

Y tiene una peculiaridad: sus órganos vivientes, los actores.

Por eso lo llamo: Bio-objeto.

Los Bio-objetos no son la utilería usada por los actores.

No son pedazos de escenario alrededor de los cuales la escena toma lugar.

Ellos crean una indivisibilidad total con los actores.

Ellos exudan su propia vida autónoma, que no tiene nada que ver con la ficción (trama) del drama [...]

La presentación y la manifestación de vida de estos bio-objetos, no es la representación de lo que existe detrás o afuera de ellos.

Es autónomo, así real.

Bio-objeto-un trabajo de arte.

Una producción constituida por la “vida interior” del objeto, sus características, su destino, su esfera de lo imaginario. Los actores se convierten en su partes vivientes, órganos. Como si estuvieran conectados genéticamente con esos objetos. Ellos producen un viviente y movable BIO-OBJETO, el cual segrega los elementos de la acción escénica.

[...] Sin los actores son una fachada hueca, incapaces de realizar ninguna acción. De otro lado, los actores están condicionados por él; sus funciones y actividades están generadas por él. (Kobialka, 2009: 4351)

Después de estos apuntes, re-dirijo una vez más el discurso al animismo dado de por sí al objeto, en tiempos de guerra. Más que nada con el fin de reflexionar otros puntos de coincidencia de aquél entorno con “la mirada cosificante” del director. Este esbozo de Kantor “una producción que surja de la vida interior del objeto, de sus características, su destino y su esfera de lo imaginario”, me lleva a enlazarlo con lo mencionado anteriormente sobre la vida social de las cosas pertenecientes a las víctimas de la SGM. Recobro lo dicho en la primera línea de la objetualidad en tiempos de guerra, tratada en el apartado “2.1 Soportes de la poesía escénica de Kantor: objetos reales, pobres y autónomos”: el espolio objetual y el lado afectivo depositado en la biografía de esos objetos.¹⁹⁰

Ahí, mencionaba que la objetualidad se cargó de un “animismo perverso”, asimilado en la figura de la *sinécdoque*, pues tal objetualidad llevaba inscrita la masacre de millones de personas en su escala

¹⁹⁰ Cfr: *supra*, p. 128.

ínfima. La cualidad intermedia entre lo animado y lo inanimado asentada en este tipo de objeto es muy estrecha, en algo parecido a lo que creía De Chirico sobre “las vidas silentes”; pedazos de materia convertidos en “una geografía, todo un mundo reducido, como en los diccionarios ilustrados” (De Chirico, 2002: 180-181). Objetualidades que por la praxis dolorosa que las circunda, son *cosas*, les es inherente una evocación implícita no sólo de una persona, sino de una multitud.

La poeta judía-polaca Zuzanna Ginczanka (1917-1944, asesinada en el patio de los campos de exterminio a los 27 años), escribió un poema para la posteridad, en el que dejó en evidencia, el animismo cargado en sus pertenencias; dejó una especie de amenaza poética a los enemigos, lanzada en el interior de lo suyo inanimado. Consecuentemente, el poema comienza con un verso de Horacio *Non omnis moriar* (No todo en mí morirá). Es un homenaje irónico de cómo ella sobrevive en sus preciados objetos cotidianos: “prados de manteles”, “fortalezas de armarios”, “sus vestidos luminosos”. Transcribo el poema, encontrado en una cartela del museo de la *Fábrica de Schlinder* en la parte de artículos personales. Lo transcribo en inglés, debido su difícil traducción al castellano:

Non omnis moriar — my proud estate,
of table linen fields and wardrobes staunch
like fortresses, with precious bedclothes, sheets,
bright dresses — all remain behind me now.
And as I did not leave here any heir
You, Chomin’s wife, the snitch’s daring wife,
Volksdeutcher’s mother, swift informant, please
Allow your hand to dig up Jewish things.
May they serve you and yours, and not some strangers.
“My dear ones” — it’s no song, nor empty name.
I do remember you, and when the Schupo came,
You did remember me. Reminded them of me.
So let my friends all sit with goblets raised
To toast my memory and their own wealth,
their drapes and kilims, candlesticks and bowls.
And may they drink all night, till break of dawn,
And then begin to search for jewels and gold
In mattresses and sofas, quilts and rugs.
Oh, and what quick work they’ll make of it
Thick clumps of horsehair, sea grass stuffing, clouds
of cushions torn and puffs of eiderdown
Will coat their hands and turn their arms to wings
My blood will bind these fibers with fresh down,
And thus transform these winged ones to angels.¹⁹¹

Percibo en los bosquejos *bio-objetivos* de Kantor, el sustrato de una operación objetual semejante a la planteada por la poeta Zuzanna Ginczanka; habrá que considerar el contexto en el que fue escrito,

¹⁹¹ La traducción del polaco al inglés es de Aniela Pramik y Geogffrey Cebula.

que aunque fue la gran influencia en el cambio de conciencia objetual de Kantor, insisto, no fue llevado a término en sentido literal dentro de su teatro. El sustrato análogo consiste en el procedimiento de proyectar la supervivencia del sujeto en el objeto, que en el caso del trabajo de Kantor se trasluce y figura por el *bio-objeto*; pareciera que en éste se materializara el fantasma presente en la materia, que ya no puede separarse de ella, debido al “lazo genético” indisoluble entre poseedor y pertenencia. El *bio-objeto* de Kantor es más que sinécdoque una metáfora, en la que no se evoca por una parte del sujeto su totalidad, sino en la que conviven de manera simultánea, en un mismo cuerpo, un sujeto y un objeto imposibles de unirse fuera del hecho poético.¹⁹²

A partir de la óptica animista que buscaba ponerle un alma a la materia, referida por la investigadora norteamericana Victoria Nelson¹⁹³, el *bio-objeto* podría ser una metáfora que sugiere el punto de encuentro entre el espíritu y la materia física. Sólo que el impulso animista devenido en la objetualidad de la SGM, no procede por la creencia de lo divino que mora en la materia, sino por la memoria de la persona ausente condensada en ella. Posiblemente Kantor tradujo la fuerza vital de los objetos reales de ese lapso hacia las conexiones matéricas de su teatro; sin la fuerza vital de la unión, tanto objeto como sujeto serían entidades huecas.

Dice el director de lo que hay en el Armario: “Pedazos de ropa, que son parte de nosotros, tienen el poder secreto de la transformación, metamorfosis y estas “vestimentas” están colgadas sobre las perchas” (Kobialka, 2009: 4371); “[...]cuelgan inertes como *vestiduras*, identificándose con la pesada masa de las bolsas [...]” (Kantor, 2003: 44-45). El Acto III del guión, comienza con el armario abierto los personajes pendulando en sus respectivas perchas:

¹⁹² Romanska menciona en su estudio antes citado, los aspectos del desplazamiento de las víctimas de la SGM, con sus pertenencias a cuestras, y los vincula con las figuras del “eterno vagabundo” aparecidas en obras posteriores a *En la pequeña casa del campo*. A su vez las relaciona con el origen del bio-objeto de Kantor. Tomo su aportación como un refuerzo a mi idea, dado por otra óptica que me parece fundamental y coherente. Transcribo su analogía: “En el Teatro Happening, Kantor también introdujo la idea de viaje, creó ‘los eternos vagabundos’ [...] figuras cargando ‘parcelas, bolsas, maletas, mochilas’ [...] el viajero de Kantor está modelado por la imagen icónica del judío vagabundo, una imagen profundamente incrustada en la psique polaca desde su propia diáspora en la era romántica [...] La gente removida de sus propios hogares, forzados a cargar sus posesiones con ellos, evoca la memoria de los judíos transportados a los campos de concentración. Durante la SGM, la imagen del vagabundo desplazado, llevando consigo su vida entera, era parte de la realidad cotidiana; los archivos de Auschwitz han preservado cientos de fotografías de prisioneros que eran cargados y descargados de los trenes con el cuerpo flexionado debajo del peso de sus bolsas y maletas, rellenas con lo esencial, pero también con recuerdos familiares y tesoros [...] Kantor escribió: ‘En mi teatro, *La gallina acuática*, había una tropa de vagabundos con atributos exagerados de viaje-en su cansina, alucinatoria marcha, comenzaban a ser mensajes vivientes de estas ideas: del concepto de aventura, lo desconocido y la sorpresa, el flujo del tiempo, exterminación [...] Separado de la realidad de la vida y encerrado dentro de su propio mundo, el vagabundo de Kantor quizás pudo ser el modelo de su *bio-objeto*.” *Op.cit*, p.192 La traducción del inglés es mía.

¹⁹³ *Cfr: supra*, Capítulo I, “5. La metafísica del objeto cotidiano, presagio y presentimiento: la mirada de todas las cosas”, p. 55, nota al pie de página 49.

El armario está abierto. El esposo y los dos amantes de la Difunta, Stewart y el poeta, cuelgan en las perchas dentro del armario como ropas [...] Los amantes, confinados al armario, se arremolinan, se tocan uno con otro, cuelgan lánguidamente. (Kantor, 1961: 127)

En la pequeña casa del campo, los actores no son mitad mueble, mitad sujeto, pero sí unen su ánimo a las perchas, a la ropa o a las bolsas, elementos que son extensiones del contenido del Armario. Los actores son formaciones vitales metafóricas nacientes de las formas de amontonamiento entre sujetos y objetos, contenida en la estrechez del Armario, aunque no de forma total como en los *bio-objetos* de otras obras de Kantor, en las que sujetos y objetos son realmente indivisibles.¹⁹⁴ Por estas comparaciones y tomando en cuenta que la época informal está cimentada en el desencanto hacia la figura humana tras la SGM, los *bio-objetos*, antecedidos por los *hombres postizos*, representan las metáforas singulares de Kantor; en ellas está el eco metafísico de los tránsitos corporales, y las tensiones de lo animado e inanimado, sensaciones e imágenes de aquél periodo que dejaron su impronta en la memoria del artista.



Fig.63. Tadeusz Kantor *Hombre postizos* de *En la pequeña casa del campo* (1961)

¹⁹⁴ Por ejemplo en algunos personajes de *La Clase Muerta*. Describe Kantor: “BEDEL- Inseparable de la clase de la escuela, esta figura de rango inferior por la que fluye toda la melancolía del tiempo pasado perfecto, por siempre jamás y hasta el final aparecerá sentado en su silla [...] EL VIEJO DE LA BICICLETA- no se separa de su bicicleta, penoso y desvinculado juguete de sus años mozos [...]” *La clase muerta*, Wielopole, Wielopole, *Op.cit.*, 2009, pp. 25-26.

d) Último objeto: La máquina metafórica de enterrar

Toca el turno de precisar detalles en esta parte de la tesis, de uno de los otros dos objetos que acompañaban al Armario dentro de *En la pequeña casa del campo*. Es por la presencia y funciones de éste que son más directas, y menos ambiguas en la pieza, las alusiones hacia los exterminios acontecidos en la SGM; principalmente por el testimonio de una réplica que Kantor hizo a un periodista en Múnich, como se describirá.¹⁹⁵ Junto al Armario, se localiza la primera de muchas máquinas mecánicas posteriores que construyó el director, un objeto totalmente enigmático según la idea del encubrimiento en sí de la entidad, pues permanece semi-oculta todo el tiempo; pero se sugiere que se trata de una *máquina de enterrar*, como de hecho se denomina. Escribe Kantor:

El segundo objeto en esta producción fue “la máquina de enterrar” bajo la forma de un enorme molinillo de café (o mejor -como los eventos de la escena lo dejan claro- un molinillo de carne). La máquina estaba envuelta en una gruesa, sucia lona, pegada con cuerda para asegurarla. Sobre la cima, tenía una apertura visible para cargar; hacia el fondo, un cajón móvil sobre ruedas cubierto con una hoja de metal. Un cuerpo humano podía encajar ahí. Un tubo conectaba la cima abriéndose con el cajón. Este mecanismo interior, que era invisible a la audiencia, tenía un perno terrible y una manivela en el final. Las increíbles dimensiones del molinillo daban una impresión de vida interior y de funcionamiento de este monstruoso y sombrío objeto. El objeto tomó forma de una máquina. Era mi primera máquina escénica. Autónoma y metafórica. Vinieron muchas otras más tarde. Un peculiar “objeto de arte.” (Kobialka, 2009: 4379)

Esta máquina “autónoma y metafórica” se presenta en el primer acto del guión, como una especie de instrumento de tortura para el personaje de la Madre Difunta, quien sube por la escalera de detrás de la máquina y es empujada en la abertura por el *Factótum* sepulturero, hasta hacerla desaparecer. Luego él baja y “con un gesto habitual, empieza a dar vuelta a la enorme manivela.”(Kantor, 2003: 49) Después de esta acción, se escucha la jauría detrás del Armario, y el consiguiente derrame de su

¹⁹⁵ Hasta el momento no he mencionado los otros dos “objetos grandes” que componen esta puesta en escena, porque he buscado acotar mi atención en el Armario, ya que cada una de estas máquinas podría tener su propio tipo de análisis. Retomo en esta parte “la máquina de enterrar” puesto que se vincula directamente con la lectura metafórica que se propone en la tesis. El segundo de los artefactos *bio-objetuales* que no trataré, y que termina por completar las *cosas* de la metafísica del teatro informal, es el cochecito de los niños. Dice Kantor: “El cochecito es un simple carrito de basuras, prestado por el servicio de limpieza de calles de la municipalidad, de hierro ordinario; es un objeto más bien repugnante [...] Los niños en el cochecito están cubiertos de una especie de capa de tela semejante al cuerpo humano, que como una pasta, gotea por los bordes. Es de color rosado. Sólo sobresalen las cabezas y las manos.” Kantor, *Op.cit.*, 2003, p.47. Este carrito real de la basura oculta casi la totalidad del cuerpo de los niños, como si estuviesen en la misma osamenta, de ahí que muestre los principios del *bio-objeto* de modo evidente. Originalmente “los niños” eran actrices, pero años más tarde Kantor reconstruyó el objeto autónomo, real y pobre con dos maniqués. Los niños inmovilizados en el “umbral entre la eternidad y la basura” (al usar el carro de basura por carro de niños, se localiza una vez más la metáfora de la vida naciente dentro de los rangos más bajos de la materia) son transportados en la obra de un lugar hacia el otro, atestiguan el salvajismo de lo informal suscitado tanto en la “ceremonia” de la máquina de enterrar, y en la vida interior del armario. Finalmente en el Acto III son estrangulados por la masa que emerge del fondo del Armario a modo de una pesadilla, conforme se indicó en el desglose de las acciones del mueble en el apartado del segundo principio. El factótum funge de niño, según los apuntes de Kantor, al encargarse de trasladar este carro de un sitio para otro.

contenido de “fachadas humanas” o “bio-objetos precoces” plasmado en las Fig. 44, 45 y 49. Un intervalo escénico en el que las entidades inanimadas (la máquina y el enser) absorben y liberan a los sujetos: la máquina de enterrar asimila y desaparece en su “vida interior” el cuerpo de la Madre difunta, y se sugiere que la consecuencia de este acto, es la salida al exterior de la “comunidad maltratada” recluida en el mueble. Posteriormente Kantor escribe en el guión:

Escena 5. El factótum corre hacia la Máquina de Enterrar. Tira del cajón con rueditas. En el cajón reposa la *Madre difunta*; en la misma funda, y siempre con los mismos líos de trapos cubiertos de fundas, pero todo está ennegrecido, podrido, desgarrado. De esta triste mezcolanza sobresalen una cabeza y unas manos. La madre está en una posición más bien acostada. El factótum transporta el cajón, esa enorme caja, entre los espectadores, lo empuja ante sí, maquinal y servilmente, luego de nuevo cruel, desgarrá, arroja (Kantor, 2003: 52)



Fig. 64. Tadeusz Kantor Dibujo de la *Máquina de Enterrar* (1961) y su posterior reconstrucción (1982)



Fig.65. Tadeusz Kantor *Difunta*, boceto de la Madre de *En la Pequeña casa del campo* (1961)

Michal Kobiálka escribe que cuando *En la pequeña casa de campo* fue mostrada en Múnich (1966), la audiencia reaccionó fuertemente a la secuencia de la entrada de la Madre a la máquina de enterrar arriba descrita. Kantor fue interpelado por un periodista al respecto, cuenta: “Fui interrogado acerca de si la audiencia había presenciado alguna vez la destrucción de cuerpos. Yo contesté: “si, los nazis lo hicieron durante la SGM” (Kobiálka, 2009: 1010). Con esta réplica de Kantor se insinúa, que hay parte de este dolor traducido en la máquina metafórica, la cual revive metafísicamente el doloroso pasado sin hablar directamente de él. La máquina está basada en la forma de un “molinillo de café” pero tal forma semi-evocada, adopta otro sentido al hacer entrar a la Madre en el interior de ese objeto que la aniquila. Es un monstruoso *Molinillo de Carne*, “una máquina de exterminio” yuxtapuesta en el espacio junto al Armario reclusorio de la comunidad maltratada. Esta es la pequeña “astronomía metafísica de las cosas” de Kantor, espacio íntimo de las sensaciones de la guerra, trabajado con las metaforizaciones de lo Informal.

A la par, la máquina de enterrar se presenta en el guión, como un lugar del cual la madre no se puede escapar una vez que es adentrada en él, representa también un tipo de *bio-objeto* precoz, su hábitat ineludible de la muerte. Se dice en el acto III: “El Factótum corre y furiosamente la regresa hacia su lugar de residencia permanente” (Kantor, 1961: 130). La madre y la máquina de enterrar representan hacia el final de la pieza, una presencia que lleva al colapso a todos los personajes. Dice: “La madre se eleva despacio con triunfo [de su cajón] [...] introduce la atmósfera funeral autoritaria y experta, ella comparte con todos, corta sus últimas conexiones con esta vida, que se mueve en nuestra memoria como en una confusa película [...] la madre es colocada en su último lugar de descanso para bien” (Kantor, 1961: 133-134). Después de eso, la obra de Kantor culmina en el máximo caos, secundado por la entrada del factótum, quien llega corriendo y anuncia la cena, manteniendo consigo una enigmática “masa pegajosa” que se derrama entre su ropa y el piso. Finalmente los personajes corren en todas direcciones “pierden sus gestos y movimientos humanos [...] desaparecen en el algún lugar, en los rincones y grietas del teatro.” (Kantor, 1961: 134-135).

Lamentablemente, por lo que está escrito en el guión, no se puede saber si al final de la obra el Armario queda abierto o cerrado. Pero si se puede deducir que la máquina de enterrar, es una máquina de tortura que metaforiza alguna forma de dolor, relacionada con las sensaciones que dejó en Kantor el exterminio Nazi. Magda Romanska habla en su estudio del “teatro post-traumático” de las máquinas de Kantor, sin hacer referencia específica a *La máquina de enterrar*, máquina simiente de las posteriores. Dice:

Kantor ideó varias máquinas de la muerte y de tortura que recuerdan las máquinas de tortura utilizadas por los doctores nazis en los campos de concentración para sus “experimentos” con los humanos [...] separando estos indicios de su contexto de Auschwitz, Kantor les da nuevos significados estéticos, pero todavía -quizás en algún nivel inconsciente- permanecen familiares a la audiencia, simultáneamente reconocibles e irreconocibles, visibles e invisibles. Enterradas quizás por la post-traumática historia, en los recovecos más remotos de la memoria, todavía de alguna manera permanecen extrañamente familiares, extrañamente reconocibles (Romanska, 2014: 192).

Los “recovecos remotos de la memoria” en esta tesis son equivalentes al interior del Armario y su fondo metaforizado. Sujetos de voluntad denigrada que han devenido mitad objetos, el espacio estrecho, opresor, carcelario y oscuro que los constriñe, estados emocionales y lenguaje informe, y además una máquina de enterrar que remite a la aniquilación de los cuerpos; estos elementos forman una especie de metafísica objetual del dolor o una “astronomía metafísica del dolor” en la poesía escénica de Kantor, correspondiente a este periodo de su trayectoria escénica. A continuación paso a las conclusiones del segundo capítulo.



Fig.66 Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961) de la colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*.



Fig. 67. Tadeusz Kantor. Reconstrucción posterior del carrito de los niños de *En la pequeña casa del campo* (1981-83)

CONCLUSIONES

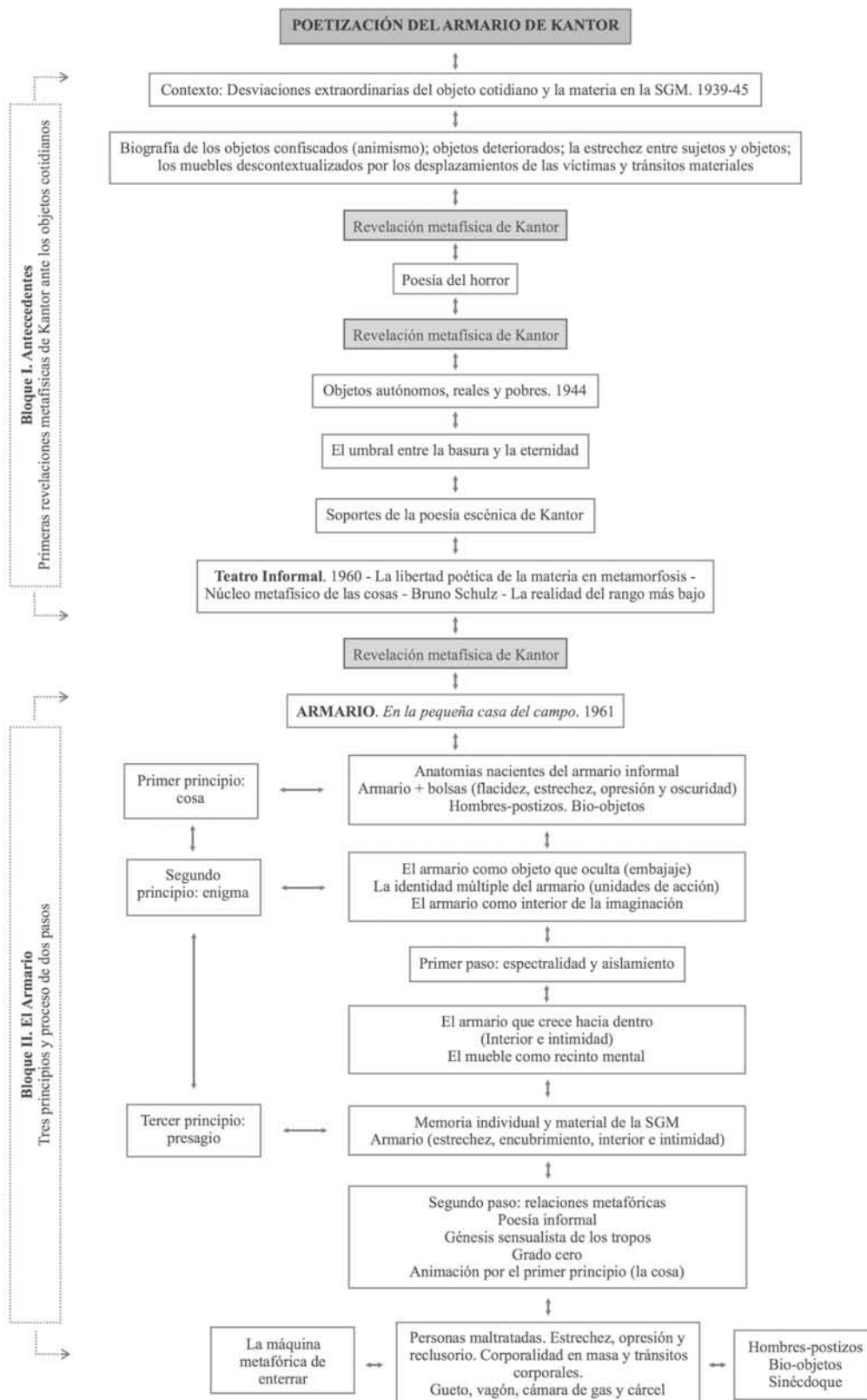
1. Conclusiones de las interacciones del concepto “la metafísica de objeto cotidiano” con el Armario de Kantor

Partí el análisis del Armario sin conocer muchos datos previos de *En la pequeña casa del campo* y del Teatro Informal de Kantor. Decidí enfocarme a su búsqueda, siguiendo la estructura de la definición de la metafísica del objeto cotidiano, de modo que ésta me fue conduciendo a lo que era pertinente buscar. Por ella llegué a localizar sugerencias de las desviaciones extraordinarias de la SGM en la obra de Kantor; encuentro que terminó de perfilarse con las informaciones recabadas en el viaje a Cracovia. Puedo decir que por estos pasos, seguí un camino de la metafísica del Armario de Kantor hacia un radio más amplio de sus concepciones y no a la inversa; aunque por cómo está organizado el segundo capítulo, podría parecer que primero estudié sus concepciones del objeto real, pobre y autónomo. Mas, el trayecto fue al revés, el Armario me llevó a las primeras revelaciones metafísicas de su autor.

Presento un esquema de la lógica urdida entre las tres dimensiones que se plantearon al principio del segundo capítulo, basamento del discurso (ciertos aspectos de la objetualidad durante SGM en Polonia; los escritos, pinturas, fotografías y dibujos de Tadeusz Kantor sobre su idea del objeto y el concepto de la metafísica del objeto cotidiano, obtenido en el primer capítulo). En este mapa se ilustra la red de elementos -explicados ya cada uno en el cuerpo del segundo capítulo- con flechas reversibles; estas flechas con una punta en cada lado, indican que los estadios no puede funcionar de modo independiente, requieren de las contribuciones de los otros. Las flechas sostienen y señalizan un circuito en flujo, que muestra el despliegue de todos los elementos incluidos en el proceso de *poetización* del Armario de Kantor.

El esquema está partido en dos bloques, el primero ilustra las relaciones que encauzaron las revelaciones metafísicas de Kantor, origen de sus teorías objetuales; la flecha continúa su recorrido hacia la revelación metafísica específica del Armario en el periodo del Teatro Informal. El segundo bloque ilustra las conexiones entre los tres principios y los dos pasos del concepto de la metafísica y el Armario. Los dos primeros principios y el primer paso resultaron ser más de orden formal; el tercer principio condujo al debate del contenido, y el segundo paso funcionó en los dos planos. Se requiere el conjunto para efectuar la *poetización* del objeto cotidiano. Aclaro que con el objetivo de esbozar la mayor claridad posible, coloqué los dos bloques en una causalidad cronológica, que

intenta ser coherente al orden de eventos vividos por el artista. Mas de cara a mi proceso investigativo, el primer bloque fue descubierto a la par del segundo, no lo antecedió, sino que fue una consecuencia del segundo; ya que lo único previo, era la definición de la metafísica del objeto cotidiano adquirida del primer capítulo.



Para diseccionar los planos, transpongo uno a uno, los estadios de *la definición del concepto metafísica del objeto cotidiano* en relación al proceso de *poetización* del Armario de Kantor:

BLOQUE 1:

Revelaciones metafísicas de Kantor:

La **metafísica** es un estado de percepción poética a la que el sujeto accede por el conocimiento intuitivo durante un lapso excepcional, en el cual la causalidad del principio de razón y los vínculos que establece la memoria se anulan parcialmente. La consecuencia de esta fractura de los mecanismos habituales del pensamiento, es la vivencia de sensaciones desconocidas, entendidas como “revelaciones metafísicas” frente a los objetos cotidianos que componen el entorno material de los individuos.

La definición obtenida fue la pauta con la que afiancé un hecho: los conceptos básicos de la objetualidad en el teatro de Kantor (pobreza, realidad y autonomía) podían ser resultantes de revelaciones metafísicas anteriores al Armario, causadas por lo irracional y excepcional en sí de su contexto. La fractura de los hábitos funcionales de los objetos, las sensaciones desconocidas del entorno material ya estaban presentes en la realidad. Se infiltraron en la sensibilidad de Kantor de modo que según mi esquema, en 1944 tuvo *dos grandes revelaciones metafísicas*, casi una junto a la otra, impulsadas por las anomalías del entorno.

La **primera** cuando detectó las líneas extraordinarias en las que se debatían los objetos cotidianos, lo que se ha denominado aquí “poesía del horror” (su experiencia del tiempo paralizado, la cercanía de la vida con la muerte, las desviaciones materiales); la **segunda** cuando después de percibir la fuerza inherente a la materia de ese lapso, comprendió que los objetos de su teatro debían independizarse, liberarse de las viejas convenciones escénicas que los subordinaban al papel de ser simple decorado. Por esta segunda revelación creó sus nociones de lo *pobre*, lo *real* y lo *autónomo*. Lo pobre más tarde derivó en el *umbral entre la basura y la eternidad*, la *realidad de rango inferior* y los *embalajes*. Toda una línea de la objetualidad que con el tiempo, forjó su singular metafísica de los objetos de más baja categoría, inseparable de su revelación originaria.

Estas revelaciones constituyeron lo que llamo *Soportes de la Poesía Escénica* de Kantor, ramificados en varias direcciones durante su trayectoria, adoptando nombres distintos, evoluciones varias, de acuerdo a sus intereses de la época, no por ello destituidos. Por esto, se debe comprender que en cada parte del segundo bloque del esquema, se encuentra la esencia de las dos grandes revelaciones metafísicas, traducciones de la poesía del horror hacia la muy particular poesía

objetual en el teatro de Kantor. Afín a sus concepciones del teatro informal, su **tercer revelación metafísica** fue la que tuvo con el *Armario*.

BLOQUE 2:

Revelación metafísica de Kantor frente al Armario de *En la pequeña casa del campo*

De acuerdo a mi esquema, la revelación metafísica de Kantor ante el Armario, su vivencia desconocida frente a él, está dada por el sustrato de *las dos revelaciones metafísicas previas*, a lo que se agrega la inmersión del artista en su óptica del Teatro Informal (1960). Kantor pudo percibir poéticamente al enser por: la misma libertad poética de *la materia en metamorfosis* (lo informal), el núcleo metafísico de las cosas (Schulz) y la expansión de la pobreza hacia la idea de la materialidad del rango más bajo (un Armario viejo, podrido y mohoso, por estos rasgos más propenso a mutar). La sumatoria de estos acontecimientos, sostenidos en la fuerza irracional de la materia metamórfica, llevaron al director a percibir la entidad en el influjo de un *tiempo excepcional*.

Primer principio: la cosa

El objeto cotidiano se convierte en *cosa* al igualar o invertir la jerarquía de poder que produce su sometimiento frente al sujeto; se lleva a término una dinámica que lo emancipa de su utilitarismo, de su servilismo al hombre y con ésta se provoca una cualidad intermedia en la que el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto a subjetivizarse en una compenetración material. Ver el objeto como cosa, tiene como consecuencia la predisposición de lo anímico para dejarse compenetrar por lo inanimado y viceversa.

El Armario se emancipa de su domesticidad por lo informal y por sus relaciones también informales con los actores, se originan las “anatomías nacientes del armario informe”; éstas padecen afectaciones corporales por influencia de las cualidades del mueble y del objeto-bolsa (flacidez, ductilidad, estrechez, opresión, oscuridad.) Los actores implican su anatomía a favor de visibilizar la vitalidad del enser: sujeto y objeto se contaminan. Hay una ambigüedad respecto a si es el mueble el que anima a su contenido o viceversa. Esta cualidad intermedia (si se toma al Armario como presagio de la memoria material de la guerra en el tercer principio), puede metaforizar en el plano del sentido, a personas denigradas, maltratadas, oprimidas, estrechadas y hacinadas, como lo fueron las víctimas de la SGM. Los *hombres-postizos informales* y el posterior concepto del *bio-objeto*, se sugieren metáforas de la idea de los tránsitos corporales extraordinarios ocurridos durante “la poesía del horror” que marcó a Kantor; así también, traslaciones estéticas del “animismo perverso” contenido en las pertenencias confiscadas a las víctimas (*sinécdoques*).

Segundo principio: el enigma

El objeto cotidiano se torna un enigma porque hay datos que se suprimen de él, con esto se cancela su sentido unívoco y permanece inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia.

Kantor elige el Armario porque es un “gran embalaje” en el cual ocultar, encubrir y mostrar de forma intermitente, su contenido; esta facultad lo vuelve un mueble enigmático imposible de percibirse en un sentido unitario. Kantor lo metaforiza como un “espacio privilegiado de la imaginación”, de ahí que la entidad (y lo que guarda), tienda a volver confusa su identidad. Su polisemia se detecta también en sus unidades de acción. El Armario es: Una solidez poética cerrada, un mueble que es hábitat de la Madre, una presencia de la que se espera algo, una perrera o un matadero de animales, una residencia de las anatomías metafísicas de lo informal confinadas a vivir ahí, que se desprenden y son desprendidas por el personaje del *Factótum*; una bestia que tiene fauces abismales, un recinto al que debe volver a guardarse todo lo anterior una y otra vez, un espacio en el que desaparece “la raza de presos”, un espacio en el que se guarda a los maniqués, una ventana hacia el interior de una pesadilla.

Sin embargo, su sentido enigmático más contundente, desde el punto de vista de esta tesis, está en un rasgo que aproxima este segundo principio al primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano: la *spectralidad* que le otorga el ser una metáfora “del interior de la imaginación.”

Primer paso del proceso: metafísica inmanente (intento de liberarse del sujeto) y des-contextualización.

El aislamiento del objeto, acto que lo sustrae y lo aparta de su contexto, llevado a cabo con el fin de fracturar sus nexos con la memoria de sus relaciones habituales; efecto que lo deslocaliza espacio-temporalmente y lo introduce en un tipo de temporalidad poética (*spectralidad*). En ésta no se experimenta la sucesión lógico-causal del tiempo, sino que emergen sensaciones de extrañamiento por las que los objetos aparecen vistos como por primera vez.

El Armario informal de Kantor es una “entidad psíquica” que desarrollará su metáfora de “recinto mental” con más potencia, en una obra posterior *Wielopole, Wielopole* (1980). El Armario es un espacio en el que todos los tiempos y todos los espacios pueden confluír a la vez, impulsados por lo informal; de tal modo que la identidad del enser, permanece desdibujada en la ambigüedad del tiempo poético.

Además de estar descontextualizado de su entorno doméstico, el Armario “crece hacia adentro”, ruptura sus dimensiones, se aísla y se recoge hacia sí mismo por ser un “espacio privilegiado de la imaginación.” Es un lugar en el cual preservar “el interior”, la intimidad.

Tercer principio: el presagio

El objeto cotidiano se manifiesta con la fuerza del presagio, pues es capaz de despertar una sensación mediante la cual aparece como digno de ser comunicable y puede suscitar un efecto de inquietud en quien experimenta dicho potencial, pues se presiente que “hay algo” que transmite esa entidad matérica.

Conforme a esta tesis, el Armario se reveló como un presagio a los ojos de Kantor por sus cualidades enunciadas en los estadios anteriores (estrechez, encubrimiento, interior, intimidad); por ellas podía postularse como objetualidad digna para metaforizar la memoria individual del director, respecto a sensaciones materiales concretas de la SGM. El Armario es transmisor de una zona tensa entre lo visible y lo invisible, entre lo comunicable y lo incommunicable, entre la forma y la deformación, entre lo objetivo y lo subjetivo; zona propicia para trasladar “la libertad interior” de Kantor, su recuerdo del pasado doloroso a varias metáforas informales en la escena. Esta interpretación, asocia directamente este principio con el segundo paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano.

Segundo paso del proceso: el objeto como generador de relaciones metafóricas

Su inserción en una nueva cadena de relaciones y correspondencias inesperadas, que lo vuelven susceptible de transformarse en un generador de relaciones metafóricas. Considerarlo como metáfora, incita a su animación no literal. Esto significa, que ésta sucede por las proyecciones subjetivas que el sujeto hace de él en la operatividad relacional, y por todo lo que no se dice del objeto conforme el principio del enigma.

El mueble entra en metamorfosis por lo informal, propone una *aventura del sentido* de la materia, parecida al movimiento libre de correspondencias, explicado en la génesis sensualista de los tropos. Por la poesía metamórfica, el Armario crea relaciones inesperadas con los actores; de este intercambio, se propone una metáfora principal, eje para insinuar la memoria material extraordinaria de la SGM: *una cosa animada (actor) junto a otra una inanimada (armario, bolsa, percha) que se afectan, se comparan, se transportan, se desvían, mutuamente.* En estas desviaciones se evoca lo enunciado en el primer principio: personas denigradas, maltratadas, oprimidas, estrechadas y hacinadas, como lo fueron las víctimas de la SGM. El Armario se sugiere

como una metáfora del infierno material de la guerra y como una cárcel estrecha (gueto, vagón, cámara de gas). El Armario y la máquina de enterrar (metáfora de una máquina de exterminio), configuran una “astronomía metafísica del dolor” en el espacio escénico informal de Kantor. La entidad se anima por su “grado cero” y por la corporalidad de los actores, conforme lo desplegado en el primer principio (la *cosa*).

Las notas de Kantor acerca del rol de este objeto, aunadas a su manifiesto, a los soportes de su poesía escénica, al contexto de la SGM y el seguimiento de los tres principios y los pasos, me dieron estas conclusiones (una lectura de muchas posibles): *el Armario es un presagio de un pasado doloroso oculto en su cavidad, descubierto por el núcleo metafísico de la materia informe y sus analogías con desviaciones materiales (sujetos, objetos, espacios) específicas de la SGM. La poesía metamórfica de lo informe y la poesía del horror corriendo paralelamente, metamórficamente en el espacio privilegiado de la imaginación del Armario.*

De cara a la revelación metafísica y los estratos por los que se organiza, es difícil discernir cuál de los estadios pudo ser el primero, pese a que se anteponga en el esquema y en la definición, la *revelación metafísica*. Después de hacer el análisis del Armario, concluyo en pocas palabras que *una revelación metafísica es el proceso de encontrar una metáfora compleja en algo aparentemente insignificante*. En la figura van contenidas simultáneamente las percepciones de su devenir cosa, enigma y presagio. La toma de decisiones escénicas con el propósito de evidenciar en el espacio teatral la revelación, incluye las acciones de los dos pasos del proceso: descontextualizar el objeto (que le reviste de una temporalidad poética), y re-incorporarlo en una cadena de relaciones que producirán más relaciones metafóricas de ese objeto, o que potenciarán aquella que se tuvo en un principio ante él.

La incógnita que queda en mi análisis: si el Armario quedaba abierto o cerrado al final de la obra. La gran ambigüedad del análisis, consecuente al carácter abierto de la *poetización*: si Kantor veía verdaderamente en el enser de esta época, una metáfora de *SU* memoria material de la SGM, de su imaginación. Opino que Kantor en la época del teatro informal todavía no discernía cuánto de “confesiones personales” contenían sus trabajos. Estaba más concentrado en experimentar las transformaciones de conceptos plásticos en el espacio escénico. Pienso que *En la pequeña casa del campo* es un pasaje más dentro del gran proceso creativo de su obra, que lo conduciría años más tarde, hacia su ciclo de confesiones. Se pueden rastrear en la pieza matices de lo que estaba por

venir. Kantor fue un director reputado por subir al escenario durante las funciones y conducir las, presenciarlas en el interior de la puesta en escena en tiempo real. Este paso lo dio en 1968 con el montaje de *La Gallina Acuática*. Decía: “Yo estoy en el escenario. No seré un performer. En su lugar, fragmentos pobres de mi propia vida se convertirán en objetos *ready-made*” (Kobialka, 2009: 4680). El porqué de su presencia en escena ha generado múltiples contradicciones en los estudiosos.¹⁹⁶ Opino que hubo en él desde el principio de su carrera, un impulso por metaforizar en escena su historia individual, el Armario fue uno de los objetos cotidianos precursores en ese viaje, destino al encuentro consigo mismo.

¹⁹⁶ Para leer más sobre su presencia en escena, *Cfr.* Klossowicz, *op.cit.*, pp.110-112.

“Todo esto tomó lugar en el Teatro Cricot 2 en 1961. Era suficiente con abrir las puertas del Armario” (Kobialka, 2009: 4401)



Fig. 68. Armario del *Atelier* de Tadeusz Kantor en Cracovia. Fotografía tomada por la doctoranda.

2. La palabra *metafísica* en los materiales acotados de Kantor en esta tesis

Según mencioné en la introducción, fue a la par del análisis y no antes, que encontré el término “metafísica” en distintas etapas de los escritos de Kantor. No aparece como un concepto protagonista en sus textos, de tal peso que originara un manifiesto del “Teatro Metafísico.” Era un término que apareció en tiempos muy puntuales al pensarle posibilidades nuevas a los objetos cotidianos; no acopla el término directamente con la poesía, aun así se deduce su ensamble con ésta por otras notas suyas. Asimismo le da atributos a la metafísica que tienen un nexo directo con el proceso de *poetización* de la metafísica del objeto cotidiano.

El término aparece en sus notas de los años cuarenta, de modo indirecto por su influencia de Bruno Schulz (la coloco en el año del nacimiento del Manifiesto del Teatro Informal); y las otras dos menciones son posteriores a su trabajo informal con el Armario. Resumo la cercanía del término en las etapas de Kantor con algunos rasgos de la definición obtenida en De Chirico:

1947-1948: El término se nombra adentro de su texto *Después de la guerra. Un cuaderno de noche o metamorfosis*. Dice:

[...] espacio libre de imaginación, revelando su infinitud, sus secretos y sus *metafísicas* [...] el espacio le da nacimiento a los objetos, condiciona sus formas, los deforma caprichosamente, en donde todo es posible, o mejor, donde lo imposible, encuentra su racional derecho a existir. La figura de un ser humano está formado en el umbral entre un viviente, sufriente organismo y un mecanismo que funciona automáticamente y absurdamente. Está gobernado por la ley de la metamorfosis. La figura del ser humano está sujeta a transformaciones, expansiones, transplantes y mestizajes. Metamorfosis, una acción mitológica más. Esta palabra mágica me liberará de discusiones teóricas y conflictos, se perderá el canon con la libertad de la poesía (Kobialka, 2009: 1557-1558,1562).

En esta cita, el término parece asociarse con una cualidad derivada de la metamorfosis del espacio. La metafísica se lee como un atributo que sólo se manifiesta en un espacio libre de la imaginación, pleno de asociaciones y correspondencias ilimitadas, en donde las identidades se difuminan para *devenir* en otras. Kantor vincula esta libertad con la *poesía*. Por lo tanto, aquí se detecta un primer guiño en sus pensamientos, que asocia su idea de lo metafísico con la percepción libre, poética.

1960: El término metafísica se une al teatro informal de Kantor por la mirada de Jacob, prestidigitador metafísico de la novela *Las tiendas de color canela* de Bruno Schulz. La mirada tiene la capacidad de reconstruir la vivencia de los objetos cotidianos por su núcleo metafísico. Ésta se configura con la materia primaria de antes de las formas en cada objeto; se revive en él el

presentimiento de su metamorfosis material, la vitalidad que subyace en su ser inanimado. El Teatro Informal quiere evidenciar el movimiento de la cualidad metamórfica, descubrir el aspecto desconocido de la realidad de los objetos, al tratarlos informemente. Como se vio, Kantor iguala el caos de la Metamorfosis a la libertad de la poesía. Se concluye: la metafísica del teatro informal evidencia una cualidad poética en el objeto cotidiano al visibilizar su metamorfosis, su vitalidad en devenir hacia diversas materias posibles. Revela con ello, aspectos desconocidos de su realidad. En este sentido lo informal promueve el conocimiento intuitivo de la realidad material, sensibilizando al sujeto a tener revelaciones metafísicas frente a los objetos, suspendiéndolos de sus dinámicas ordinarias. La metafísica de lo informal al igual que la metafísica de la definición, es una capacidad perceptiva del sujeto; por ella ve más allá de las apariencias inmediatas de los objetos, en este caso concreto, es una capacidad de percibir el movimiento de su materia primaria. El Armario es de madera vieja y podrida, material pobre que por un acto metafísico del teatro informal, está más propenso a contagiarse de las demás materialidades en torno, revelándonos facetas desconocidas del objeto.

1962: Kantor menciona el término al referir el “potencial metafísico” de los embalajes en el manifiesto que les dedica. Enlaza la metafísica con la cualidad inherente al “objeto de más baja categoría”, de insinuar un horizonte de posibilidades sin término al ocultar su contenido. Su potencial metafísico es “la promesa, la esperanza, el presentimiento, la solicitud, el gusto por lo desconocido, el misterio” (Kantor, 2003: 61-61, 64). Visto así, el Armario es “el gran envoltorio, el gran embalaje.” El ocultamiento de informantes afilia este potencial metafísico del objeto cotidiano al segundo principio de la definición (Enigma), dotándolo de la apertura de sentido, y de la sugerencia de lo metafórico.

1971: Kantor escribe en *Historia de una silla* que para él, todas las manipulaciones artísticas de un objeto tienen una finalidad metafísica. Coliga el término a un estrato o esfera perceptiva, por la que, al independizarse de su utilidad doméstica, se descubre su extrañeza. Lo vincula a “operaciones rituales de magia” y afirma que los objetos de más baja categoría son mayormente propensos a la metafísica. Si se aúna esta última idea a la siguiente sentencia de 1962 (*La idea del embalaje*), en la que sostiene que: “propiciar su elevación [del objeto de más baja categoría] desde esas filas de desprecio y ridículo, constituye en el arte, *un acto de pura poesía*” (Kantor, 2003: 68), se infiere que en su pensamiento, el artista logra su cometido metafísico con el objeto (independizarlo, extrañarlo a su utilidad funcional) al poetizarlo, ascendiéndolo de categoría en su obra. Sacarlo de la

dimensión funcional es un acto poético. En estas perspectivas, su metafísica parece un procedimiento artístico implícito al trabajo en sí con los objetos de más baja categoría. Hay en esa actividad un estrecho nexo con la definición que toca cada uno de los principios y los dos pasos de la *poetización*. Difiere porque para Kantor el artista, tiene de antemano esa misión en su trabajo objetual, en lugar de ser asaltado por una revelación en un tiempo excepcional. El trabajo del que opera con objetos cotidianos en el arte, es revelarlo metafísicamente. Retomo la cita para comentar sus aproximaciones con la acepción:

Todas las manipulaciones artísticas con un objeto tienen sus finalidades [...] “metafísicas.” Esta esfera me fascina desde hace mucho. En estas actividades, parecidas a rituales de magia, el objeto, familiar y “domesticado” por la utilidad de la vida, descubre de pronto su existencia independiente, “extraña.” Los objetos más utilitarios, los de categoría “inferior”, se prestan a esto (Kantor, 2003: 201).

Pasa principalmente por el primer principio y el primer paso (independiza al objeto, lo sustrae de su utilidad doméstica a la par que lo descontextualiza). Posteriormente apunta algo similar al segundo principio sin especificar (extraña al objeto ¿Mediante el enigma, mediante el tiempo espectral?). Y al tercer principio (hacer con el objeto operaciones rituales de magia ¿Descubre un presagio en lo inanimado, algo que quiere comunicar el objeto del rango más bajo?). En la otra cita, dice que su ascenso al arte es un acto puro de poesía (se consolida la oportunidad del segundo paso, la metaforización del objeto). Si bien esta cita es posterior a su trabajo informal, dice que: “Esta esfera me fascina desde hace mucho”(Kantor, 2003: 201). No se sabe a qué tiempo remoto alude. Por lo arriba explicado, pienso que ya desde la época informal, miraba el potencial metafísico, por tanto poético, de los objetos de más baja categoría.

3. *Puzzle*: estructura emergente en el viaje del concepto

Poner en práctica el traslado del concepto abstraído de la pintura a un guión de acciones escénicas, se convirtió en un proceso de interconexiones constante; fue difícil diseccionar sus partes, provocando acoplamientos entre ellas y la necesidad de señalarlas unas complementarias de otras. Solamente después de haber realizado el análisis siguiendo el orden que emergió de la pintura De Chirico (Revelación metafísica= tres principios= proceso de dos pasos), concluyo que quizás *cada poética que pretenda aplicar esta estructura (análisis de obra ajena o proceso creativo personal), puede cambiar el orden de los componentes a su beneficio*. Es una estructura reversible, que tiene dos centros: la revelación metafísica y la poesía. Los nodos no pueden existir sin la urdimbre de los principios y el proceso de dos pasos; estos no tienen una causalidad lineal, sino que tienden a organizarse en una malla, incidiéndose mutuamente. Los principios son fundamentos en los que se basan las acciones del proceso por el que los primeros acontecen y viceversa, teoría y práctica co-existen afiliadas durante la *poetización* del objeto cotidiano.

La estructura que emergió en el traslado de la definición, recuerda al principio interdependiente del *puzzle*, según lo asentó el escritor francés George Perec en el prefacio de su novela *La vida instrucciones de uso* (1978):

[...] el arte de puzzle [...] no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen [...] sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente la pieza de un puzzle no quiere decir nada (Perec,1978:13).

Observo que el primer capítulo de la tesis puede funcionar por sí solo, es un estudio autónomo; mientras el segundo si depende del primero. Pese a ello, subrayo lo que ya dije en la introducción: la definición no fue elaborada con la finalidad de realizar análisis comparativos respecto a la estética de la que se originó, se puede amoldar directamente en un nuevo espacio analítico y disciplinar. De cualquier forma, como se pudo leer, establecí algunos puntos de contacto y diferencia entre los objetos de estudio principales en el cuerpo de la tesis. Vislumbraré en estas conclusiones un reducido diagnóstico del concepto después de su viaje, conforme a la propuesta de los “conceptos viajeros” de Mieke Bal.

4. Breve bitácora del viaje del concepto de la metafísica: de la poesía pictórica a la poesía escénica

De la poesía pictórica de los objetos cotidianos de Giorgio de Chirico a la poesía escénica de los objetos de rango inferior de Tadeusz Kantor, se detecta que el concepto metafísico no padeció grandes alteraciones. Pero sí demostró una capacidad de simplificación en su puesta en práctica, pues se corroboró lo que expliqué en “pocas palabras”: “una revelación metafísica es el proceso de encontrar una metáfora compleja en algo aparentemente insignificante. En la figura van contenidas simultáneamente las percepciones de su devenir cosa, enigma y presagio. La toma de decisiones escénicas con el propósito de evidenciar en el espacio teatral la revelación, incluye las acciones de los dos pasos del proceso: descontextualizarlo (que le reviste de una temporalidad poética) y reincorporarlo en una cadena de relaciones que producirán más relaciones metafóricas de ese objeto; o que potenciarán aquella que se tuvo en principio en él”. El trabajo del concepto con el Armario me permitió identificar que al aplicarse a un objeto cotidiano determinado, se antepone la mirada metafórica al comienzo del “arrebato”, la *poetización* es así sinónimo de *metaforización*. En ella están comprendidos los principios y las motivaciones para dar los pasos del proceso. Pienso que en un estudio más amplio, se podría abordar la poetización de la revelación metafísica como *figuración* en general y no nada más metafórica. Dándole la apertura al proceso, de estudiar cualquier tropo.

En el plano comparativo, la gran diferencia está ubicada en las razones, por las que surtieron las revelaciones de la *poetización* de los objetos cotidianos en ambos creadores. Por tanto en algunas fases, el empleo del concepto funcionó de maneras distantes. Las similitudes y diferencias, se enunciaron en alturas diversas del capítulo dos. Concreto la bitácora, reuniendo en este espacio las conclusiones anticipadas, indicadas en cada estadio del análisis, así también, añadido otras.

IGUALDADES Y DIFERENCIAS

Las revelaciones metafísicas

En De Chirico las revelaciones metafísicas devinieron por el “teatro de objetos” dispuesto en los escaparates de las calles de París -apoyadas por sus lecturas de Nietzsche y Schopenhauer-. En Kantor sus primeras revelaciones metafísicas devinieron por la realidad extraordinaria que la catástrofe social (SGM) le dio a los objetos.

Los objetos cotidianos

Los dos creadores, desconfiados de la imagen del hombre en diferentes épocas, decidieron re-dirigir su mirada hacia lo aparentemente insignificante, lo discriminado, lo irrelevante en las escalas de los rangos sociales. De Chirico puso en marcha esta visión poética de lo ínfimo objetual antes de que comenzaran las guerras mundiales, Kantor inició a cavilar en ella, un año antes de que culminara la segunda.

Primer principio: *la cosa*

-Ambos quisieron des-antropomorfizar a los objetos ínfimos, rescatarlos de su domesticidad y su encadenamiento a la imagen humana.

-La esencia de lo informal al igual que la metafísica De Chirico, es acceder a los aspectos desconocidos de la realidad, de encontrar sus otras caras, aunque en Kantor más dirigida hacia la perspectiva material. En ambos creadores, insinuar la materia en bruto en su impulso motil primigenio, subyacente en cualquier entidad ya formada, estado matérico primario, es revelar su aspecto metafísico. En De Chirico ha sido nombrada *Anatomía metafísica del Drama*, mientras en Kantor se llama *informal* y está influenciada por el *núcleo metafísico de las cosas* de Schulz.

-Hay una fuerte analogía entre el trabajo De Chirico y Kantor, por como se compenetran la presencia humana y la presencia de lo aparentemente inerte en su trabajo. El primero influenciado por las figuras en tránsito de Collodi, Klinger, Böcklin y por su lectura de Nietzsche (verlo todo en calidad de *cosa*, incluido el hombre). El segundo por su traducción estética de los tránsitos objetuales y materiales extraordinarios sucedidos en la estrechez de los espacios de la SGM, y la visión anímica en la objetualidad de las víctimas (*bio-objetos*, hombres postizos).

Segundo principio: el enigma

Así como De Chirico intuía la revelación metafísica de los objetos con más firmeza al estar impedidos visualmente por una pared de por medio que los velaba, Kantor reconoció en el Armario a un cómplice que jugaba con los deseos de visibilidad en la escena. Para Kantor, el Armario era equivalente a lo que a De Chirico una *obra-enigma*. Si para De Chirico el enigma en sus pinturas se daba por el presentimiento de la profundidad habitada (“la sugerencia de lo invisible oculto en el

fondo de un mar aparentemente sereno”), en Kantor por elegir un enser cuya función era encubrir y descubrir intermitentemente “el interior de la imaginación”.

Tercer principio: el presagio

Ambos creadores le confirieron a lo inanimado insignificante el poder de comunicar algo trascendente. En el caso De Chirico lo que sus lienzos comunican es imposible de deducir por sus escritos, mientras que Kantor dejó más pistas escritas sobre los sentidos de su obra. En De Chirico el contexto de las guerras no es determinante en el presagio de sus objetos cotidianos, mientras es inminente en los objetos de Kantor.

Primer paso: aislamiento

A diferencia del tipo de des-contextualización que a De Chirico se le reveló en los muebles, más relacionada con los paisajes naturales, en Kantor el primer paso sucede además cual movimiento del mueble mismo de afuera hacia adentro; esto es, entendiendo el aislamiento, como una especie de “ensimismamiento” de la entidad, movimiento que la sustrae totalmente de su imaginario doméstico para extrañarla y proponerla a través de otras sensaciones desconocidas.

-En tanto a De Chirico le asombraban las nuevas disposiciones solitarias que adoptaban los enseres en las calles, colocados así por las finalidades de venta de sus comerciantes, es probable que en Kantor tuviesen también repercusiones otra modalidad de soledades en éstos durante la época de la SGM. El proceso confiscatorio de las pertenencias de las víctimas, provocó que los enseres sufrieran movimientos inusuales entre contextos: abandonados en medio de las calles, apilados unos sobre otros en carretas o atados en disposiciones amorfas encima de plataformas de carritos con ruedas, etc.

Tensión entre el primer y segundo paso del proceso

-El Armario de Kantor no se libera del sujeto en una pretendida *metafísica inmanente*, según lo buscaba De Chirico en algunos de sus lienzos (Fig. 9 *Canto de Amor*). Mientras De Chirico arremetía contra la presencia humana en sus lienzos, Kantor no se permite esa omisión de manera total en su teatro. Crea seres amorfos, figuras en tránsito características en esta pieza, y además le

concede al enser una cualidad del ánimo humana. Su Armario, al ser visto años más tarde, una metáfora de su memoria, no lleva una vida independiente de la voluntad y las pasiones del sujeto, de sus relaciones con los afectos humanos. Todo lo contrario: *se encuentra a sí mismo metafóricamente con el mueble*. Surge una tensión entre el hecho de buscar des-antropomorfizar el objeto, y a la par introducirlo en una nueva yuxtaposición de elementos, pues por el segundo paso, puede volver a antropomorfizarse de otra manera. Ubico en esta tensión, la fuerza que impulsa para que el objeto funcional (planteado por Baudrillard en el principio del primer capítulo de la tesis) pase de la ausencia de ser a su reencuentro con él. El objeto se convierte en un objeto poseído, entregado a la *poetización*.

Segundo Paso: el objeto generador de relaciones metafóricas, la aventura del sentido.

-Kantor descubrió el cerco venturoso del Armario, los enlaces y combinaciones que la *cosa* podía suscitar, y lo proyectó a la ambigüedad metafísica. Colocó la entidad en la apertura sugerente que también quería De Chirico para sus telas, al afirmar que en la soledad y serenidad de los signos, se presentía que otros más, aparte de los evidentes, debían aparecer en el lienzo (el síntoma revelador de la profundidad habitada). El halo que rodea al Armario de Kantor sucede por el movimiento violento de lo informal escénico; anclado en la metamorfosis, en la flexibilidad de devenir, de transportarse y desviarse para ser otra cosa. Muy diferente a la aparente serenidad de la soledad objetual pictórica chiri-quiana

-Cuando en su idea del presagio, De Chirico dice que “el hombre debió temblar a cada paso”, y que debió ver señales misteriosas por todos lados (lo que en esta tesis remite a la génesis sensualista de los tropos), equivale en Kantor a percibir la impredecible fuerza cambiante y amorfa de la materia primaria, el núcleo metafísico de las cosas. En las dos atmósferas (la del hombre primitivo según De Chirico y la de lo informal) se encuentra el carácter múltiple de lo enigmático, la diversidad de la vastedad se concibe solamente interrelacionada, sin separaciones, propiciando los nexos de lo animado con lo inanimado. Ambos son ámbitos plenos de combinatorias infinitas, en las que un objeto puede ser asociado con otro libremente, afectando los límites de su identidad que lo conducen a ser generador de relaciones metafóricas.

5. Utilidades del concepto “metafísica del objeto cotidiano” en el teatro que trabaja con objetos

Antes, durante y después de este proceso investigativo, me sigo preguntando la viabilidad de utilizar la definición del concepto que he abstraído de la pintura metafísica, en el trabajo con objetos dentro de la escena. Me sigo cuestionando los beneficios que puede tener, el realizar operaciones de desmontaje de estructuras de pensamiento de creadores concretos para observar las de otros creadores. En el caso de Kantor, se trata de un autor que al igual que el pintor metafísico, estuvo muy entregado a las conceptualizaciones de su obra. Me pregunto si esta definición puede operar y producir conocimiento en contextos escénicos “más jóvenes”, en los que se demanden presupuestos teóricos o herramientas de análisis, según sea el caso.

Seguir la estructura de la definición me descubrió distintas fases del mismo objeto cotidiano, percibí que produce datos de éste por varios ángulos en la forma y el sentido; su práctica lleva a ejercer un *rodeo* polifacético en torno a él, un rodeo de la mirada.

Resumo estas fases, aplicables a cualquier otro trabajo escénico, que tiene objetos cotidianos por protagonistas; tomando en cuenta que *sus resultados variarán si se utiliza para analizar la obra terminada de un artista, o como mirador del propio proceso de trabajo, antes, durante o después de él*. Para diseccionar los planos, traspongo mi punto de vista de analista de obra ajena al de creadora escénica que indaga con objetos cotidianos, con el fin de darle una lectura a los estadios en un nivel práctico más inmediato:

Por **el primer principio, la cosa**: se revisa el tipo de relaciones que el actor entabla con el objeto cotidiano, sus niveles de cercanía o de lejanía. El espacio nuevo que surge de ese nexo. Se cuestiona qué lugar juega el objeto en el proceso creativo, si es un guía del actor o de qué manera está sometido a una estructura escénica mayor. Asimismo los sustentos teóricos o posturas por las que un objeto cotidiano pierde su carácter doméstico, su ser funcional.

Por **el segundo principio (enigma)**: los fundamentos por los cuales ese objeto se hace polisémico, sugerente. Cuánta información omite y cuánta transmite; cuáles elementos del objeto de se insinúan y cuáles se afirman.

Por **el tercer principio**: qué tipo de características formales tiene ese objeto cotidiano para que un creador lo haya elegido parte de una obra, de acuerdo a los temas que le interesa tratar. Cuáles han sido las premisas que se desprenden del primer *encuentro* entre sujeto y objeto, antes de

ser insertado en el proceso de construcción escénica. O cómo podemos llegar a deducir las razones del encuentro, al profundizar en las cualidades del objeto.

Por el **primer paso del proceso**: de qué contexto a qué contexto se ha desplazado el objeto y qué tipo de transgresiones con sus hábitos funcionales, produce este movimiento que lo suspende de su relacionalidad cotidiana. En esta fase, el objeto se contempla en el potencial que le otorga su soledad, en su aislamiento, es un lapso que lo dota de cierta independencia previa a su yuxtaposición en un formato escénico más grande. Por este movimiento se le descubren rasgos que le confieren extrañeza respecto a su aspecto ordinario. Aislar el objeto revela en él, lados que pueden ser explotados en el invento de figuras, propias del segundo paso. Se puede decir *que el acto de descontextualizar es una herramienta de análisis básica en el proceso de poetización del objeto cotidiano*, por ahí principia su inmersión en el territorio de las correspondencias, de las asociaciones. En este periodo de desfase espacio-temporal de su realidad común, se le construye al objeto otra dimensión espacio-temporal que lo des-ubica, lo des-localiza (*espectralidad*), lo mantiene en el enigma permanente del segundo principio. El objeto cotidiano se hace impertinente, flotante, movedizo, esto es, no pertenece a ningún tiempo y a ningún espacio concretos, y juega a identificarse con lo múltiple en el lapso de su *devenir*: “El Armario en *La pequeña casa del campo* era el único espacio escénico. Así, el mundo entero” (Kobialka 2009: 4388).

Por el **segundo paso del proceso**: por éste se propicia el mecanismo de los ensamblajes del objeto cotidiano, en una cadena con otros elementos escénicos, favoreciendo el desvío de su sentido funcional. Estos desvíos producen metáforas u otras figuras que habrán de ser identificadas o estimuladas conforme los intereses del analista y/o creador. Es la fase por la que el objeto potencia sus dobles significaciones y tensa el sentido, pues inevitablemente sigue siendo lo que es y a la vez es otra cosa. *Se suscita en él una dinámica creativa con la ausencia y la presencia, entre lo que es y no es, entre lo que comunica y no comunica, confinándolo al plano de la sugerencia*. En este paso se examina su tipo de *animación*, de acuerdo a las estrategias por las que se busca que lo inerte aparezca dotado de vitalidad. La animación puede estar dada por el viaje del sentido (grado cero), *poetización* que se entabla alrededor del objeto, y no precisamente por su manipularlo directamente.

Por la **tensión entre el primero y el segundo paso**: Es un lapso intermedio en el que se puede experimentar lo que el objeto deja de ser a nivel funcional para comenzar a metaforizarse. En éste se puede detectar cuáles son las razones que lo liberan del sujeto y cuáles son las que lo siguen

supeditando a él, por más que se haya pretendido lo primero. ¿Qué pasaría con el objeto cotidiano si intentara vaciarse de todo tipo de relacionalidad? ¿Cuáles son los impedimentos o cuáles las posibilidades?

Por **Revelación metafísica**: Finalmente, se detecta cómo este conjunto de etapas interrelacionadas permite encontrar el origen de una *revelación*, de un descubrimiento excepcional frente al objeto cotidiano; será de mayor o menor acceso dependiendo de la distancia que tiene quien indaga con el proceso que se examina. Se puede comenzar el análisis preguntándose por ella o se puede descubrir en alguna de las fases.

Finalizo las conclusiones, con la reflexión de que la metafísica del objeto cotidiano no es únicamente una “herramienta analítica teórica” como se dijo en los objetivos de la introducción, sino que según mi perspectiva, *puede ser una herramienta analítica teórico-práctica de la que es posible desprender, diseñar y probar ejercicios particulares en el espacio escénico*. Acciones y experimentaciones que pueden ayudar a encontrar los mejores formatos y recursos, para transmitir la fuerza de las sensaciones de la o las primeras revelaciones metafísicas frente a los objetos cotidianos.

Agrego un breve anexo al final de la tesis, en donde desarrollaré estas fases de trabajo en uno de mis procesos creativos (*El Solar del Estraperlo*), para observar la puesta en práctica y las variantes del concepto “la metafísica del objeto cotidiano.” Una pequeña muestra de las múltiples transposiciones que se pueden generar al abrir este territorio de interacciones.

ANEXOS

ANEXOS del Capítulo I:

La poesía pictórica de Giorgio de Chirico: la metafísica de los objetos cotidianos

I. La *Stimmug* y la filosofía nietzscheana de la luz

El presente escrito, trata acerca de otra “cualidad poética” que De Chirico apreció en sus lecturas de Nietzsche, lo que él denominó *stimmug* o atmósfera. Ensayo aquí, algunas de las conexiones establecidas, por las que intento comprender que fue lo que De Chirico leyó en Nietzsche como “poeta de atmósferas”.

Después de la lectura de Nietzsche, el pintor de la metafísica, supo explicarse, definirse a sí mismo un camino estético, previamente intuido por ciertas sensaciones. Escribió el pintor:

[...] después de haber leído las obras de Federico Nietzsche, me di cuenta que hay un montón de cosas extrañas, desconocidas, solitarias, que pueden ser traducidas a la pintura [...] Entonces entendí algunas sensaciones vagas que antes no me había sabido explicar. El lenguaje que hablan a veces las cosas de este mundo; *las estaciones del año y las horas del día*. Las épocas de la historia también [...] Ya no había objetos en mi imaginación, mis composiciones no tenían ningún sentido, y sobre todo, ningún sentido común. Eran tranquilas (Méndez, 2001: 213).

Primero, captar, pintar la sensación atmosférica, “pre-objetual”. Entonces quizás después hacerla recaer sobre los objetos que la integran. En esta cita, De Chirico alude a una atmósfera: “mis composiciones [...] eran tranquilas.” El pintor encuentra los signos adecuados para poder concretar las “sensaciones vagas” a manera de atmósfera: sus composiciones son rodeadas, circundadas de *algo* que está más allá de los signos que la configuran. Esto fue lo que aprendió de las lecturas de Nietzsche. De Chirico decía a su compañero de estudios en Munich, Fritz Gartz: “-¿Y sabe usted ahora cómo se llama el poeta más profundo?...El poeta más profundo se llama Friedrich Nietzsche” (Holzhey, 2005: 15), poesía que tiene que ver con el arraigo de la estética metafísica, y no es precisamente la poesía escrita por Nietzsche en el

sentido literal de la palabra. Más que nada, el pintor vio en el filósofo, a un prominente *poeta atmosférico*. De Chirico, llegó a esta conclusión, por la lectura de las impresiones de los paisajes italianos, escritos en fragmentos específicos del filósofo hacia los últimos años de su lucidez; en ellos, lo que destaca son las funciones de la luz, elementos que aluden a los colores del cambio del tiempo, según la *estación* y la *hora del día*; “datos ambientales” que en la pintura De Chirico, ayudan a contener y mantener en una forma, la experiencia de lo desconocido. Así, para el pintor la principal novedad descubierta por Nietzsche es lo que él nombra *Stimmung*, la cual se experimenta con mayor fuerza, según su perspectiva, en las sensaciones lumínicas de Turín. Advierte De Chirico en sus Memorias:

Tal novedad es una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria que se basa en la *Stimmung* (uso esta palabra muy eficaz que se podría traducir como: “atmósfera en el sentido moral”). Se basa en el *stimmung* de la tarde de otoño, cuando el cielo está claro y las sombras son más largas que en el verano, porque el sol comienza a estar más bajo. Esta *sensación* extraordinaria se puede sentir [...] en las ciudades italianas y en alguna ciudad mediterránea como Génova o Niza, pero la ciudad italiana por excelencia, donde aparece este extraordinario fenómeno es Turín (De Chirico, 2004: 78).

En esta cita, De Chirico pasa de hablar de la atmósfera poética que encontró en Nietzsche a ejemplificar su sensación en las ciudades italianas; sin embargo, al poner tal ejemplo no ha dejado de hablar del filósofo, más bien, es como si él mismo se adueñara, de lo que Nietzsche vio. ¿Porqué Nietzsche era una poeta de las sensaciones según el pintor, qué hay en sus descripciones de la luz en las plazas italianas, que pueda concebirse como *poético*?

Friedrich Nietzsche escribió en *Ecce Homo* (en los últimos años de su vida), un pasaje sobre su llegada a Turín en el que sobresale su apreciación por la arquitectura y los colores del tiempo; asocia estas sensaciones al nombre de un pintor: Claude Lorrain (Chamagne 1600-Roma, 1682). Es decir que el filósofo comparó con una mirada pictórica *lírica* (cualidad en la pintura de Lorrain, que revisaré), las sensaciones que para De Chirico corresponden a una atmósfera poética en tal escritura de Nietzsche. De ahí que el traslado de esa mirada, pudiera encontrar en el soporte del lienzo, una mayor complicidad. Escribió el filósofo:

Llegué en la tarde del día 21 a Turín, mi lugar *probado*, mi residencia a partir de entonces. Tomé de nuevo la misma habitación que había ocupado durante la primavera, via *Carlo Alberto* 6, III, frente al imponente *palazzo Carignano*, en el que nació Vittorio Emanuele, con vistas a la *piazza Carlo Alberto*, y por encima de ella a las colinas. [...] No he vivido jamás un otoño semejante ni tampoco he considerado nunca que algo así fuera posible en la Tierra, -un Claude Lorrain pensado hasta el infinito, cada día de una perfección idéntica e indómita (Nietzsche, 2004: 143).

La mención de Lorrain y el otoño de Turín, es así mismo recurrente en el *Epistolario* de Nietzsche.¹⁹⁷ Las descripciones del filósofo de los paisajes otoñales y de ciertos lugares de Turín, aunque aparecen relacionados a ese pintor, no precisan en qué sentido o porqué es que se parecen a los lienzos del pintor francés. La única recurrencia clara es la presencia de la luz. El origen de la *stimmung* en los lienzos chiriquianos, está en sus propias versiones de esta óptica solar, pues mientras el metafísico habla del *descenso* del sol (crepúsculo), el filósofo exalta su *plenitud* “a lo Lorrain”. Mas, como la luz es protagonista de las pinturas de Lorrain, también tiene pinturas del *ocaso*, y su estética, una afinidad con la búsqueda De Chirico: el *lirismo*, y para esta caso, el lirismo a través de la luz, aunque bajo enfoques divergentes.

La pintura de Lorrain (Claudio de Lorena en español) está categorizada por los historiadores de arte como precursora de la pintura *paisajística lírica* (paisaje poético). El paisaje aparece independiente a un acontecimiento o historia pintado en él, el acontecimiento central atañe a su sola contemplación. Escribe Juan. J. Luna en *Claudio de Lorena y el Ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*: “Aprendió de sus maestros [Elsheimer y Bril] una tradición de paisaje lírico y clásico de corte nórdico [...] a la vez ellos le transmitieron el gusto por los *panoramas amplios*, los puertos de mar y los barcos, el análisis de la luz y los elementos creados por la mano del hombre -arquitecturas suntuosas, navios empavesados- y los recuerdos de un pasado clásico prestigioso”(Luna, 1984: 17-18). Las inspiraciones de las pinturas de Lorrain son por un lado, el sentido de la amplitud de las campañas de los alrededores de Roma; y por otro el sincretismo histórico de la ciudad, reflejado en la monumentalidad de sus construcciones: la sensación de amplitud y la monumentalidad son los valores que Lorrain matiza con los distintos momentos de la luz solar.

El estudio minucioso de los espectros lumínicos, crea una subjetividad que envuelve los lugares de un “estado de ánimo o atmósfera”. Continúa Luna: “Claudio aparenta haber sido el primer pintor, entera y consecuentemente subjetivo que llegó a admitir y plasmar el mundo circundante como un sincero estado de ánimo mediante sus percepciones e impresiones

¹⁹⁷ En una carta dirigida a Berlín ,para el amigo del filósofo, el compositor Peter Gast, menciona una vez más a Lorrain: “Turín, 30 de octubre de 1888. Aquí nace un día tras otro con igual inextinguible plenitud de sol, el cual, bañando los grandes árboles de su amarilla luz ardiente, forma, con el tierno azul de cielo y río y el aire de máxima pureza, un Claude Lorrain como nunca soñé contemplar”[...] Mi habitación situada en el mejor sitio del centro, con sol desde temprano, hasta la tarde y con vistas al Palazzo Carignano, la Piazza Carlo Alberto y a lo lejos las verde montañas”, Nietzsche, *Epistolario*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p.239-40.

En otra carta del 14 de noviembre de 1888 a Meta von Salis dice Nietzsche: “El otoño ha sido aquí [en Turín] un Claude Lorrain permanente”, *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2003, p. 163.

sensoriales” (Luna, 1984: 28). Los cimientos del lirismo lumínico de las atmósferas en sus lienzos, se desarrollan por medio de dos directrices. Primero, de una fusión proveniente de la poesía bucólica: la fusión del estado de ánimo humano con la naturaleza, el alto grado de confensionalidad del individuo en su soledad abierta al tiempo del medio ambiente natural. Las emociones internas del sujeto absorbido y comparado con los nombres de flores, plantas, animales y momentos de la luz. Esa subjetividad desbordada, vuelta estado de ánimo del paisaje, atmósfera. Segundo, en el retrato de un estado de serenidad, en el que el tiempo parece estar detenido; estado influenciado por el mecenazgo eclesiástico del que sobrevivían sus obras. “[...] el concepto definidor de los paisajes del artista tiene mucho que ver con las ideas de orden y paz, pureza y equilibrio que la Religión desea transmitir, dentro de esa general tendencia a soñar con la “Edad de Oro” y la vuelta a una vida donde el bien reina por doquier” (Luna, 1984: 26-27).



Fig.69. Claude Lorrain, *Paisaje con el desembarco en Ostia de Santa Paula Romana*, (1639-40)

Subjetividad y *serenidad* hacen el binomio de una *atmósfera lírica* que también llamó la atención De Chirico, pues en uno de sus artículos “El Monomaco habla” (1922) nombra este aspecto poético y atemporal de Lorrain. En este escrito se refiere a la pintura del siglo XVII

(con mayor énfasis a Caravaggio) como una manifestación que carece de potencia lírica, “color insensible y sin misterio, *sombras sin atmósfera*, luces que no brillan, formas que nunca llegan a la poesía, de signo sin espíritu.” (De Chirico,1990:88) La excepción de estas carencias la hacen algunos nombres, entre ellos Lorrain, “Lorrain y Poussin eran artistas que en un rostro, en una figura, así como en un árbol, en una piedra o en una montaña, eran capaces de encerrar *lo que hay de eterno* en los seres y en las cosas, esa esencia única y *espectral* que sólo sabe revelar la emoción del gran arte” (De Chirico, 1990:89).

En las pinturas de Lorrain, el tiempo de la naturaleza relativiza el tiempo humano, puntualizado en un contraste de escalas: los sujetos aparecen en una escala diminuta en contraste con la *sensación de inmensidad* del paisaje iluminado. Aunque en los textos de Nietzsche no se encuentran descripciones de estas cualidades sobre la pintura lírica de Lorrain, su sola referencia como parte de una serie de *impresiones atmosféricas* que serían determinantes para la poesía metafísica, (y en consideración de que el mismo De Chirico lo menciona en sus escritos, aunque nunca en nexos con Nietzsche) me condujo a una conclusión: *que la poesía de la Stimmung* que De Chirico asimiló de las impresiones de Nietzsche en Turín, así como de la lectura de *Así habló Zaratustra* y *Ecce Homo*, tiene puntos de conexión con los *paisajes líricos* de Lorrain. Tales como el utilizar de inspiración los monumentos y los paisajes de Italia, la importancia de la luz según las distintas horas del día, miniaturizar la figura humana a favor de los elementos del entorno en sí mismo, y una sensación de serenidad. Aspectos todos, visibles en *Enigma de una tarde de Otoño* (Fig.2). Mas, lo que diferencia a De Chirico respecto a estas semejanzas es la importancia de la idea del *presentimiento*, la búsqueda del enigma mediante el encubrimiento, y el *posible devenir* situado debajo de esa *aparente serenidad*. Así una disparidad notable entre el lirismo de Lorrain y el lirismo De Chirico, es el trasfondo filosófico que subyace en el ideal de *serenidad*.

En este punto es en donde reluce la filosofía nietzscheana de la luz, que bien podría aplicarse de una manera *forzada* hacia algunos ocasos de Lorrain. De manera forzada porque en el trasfondo de la obra de este pintor había principalmente el anhelo de una *serenidad* de ideales religiosos, ajena en tiempo e ideas al pensamiento nietzscheano; y muy diversa de la idea de serenidad De Chirico. Mientras la serenidad espectral de Lorrain tiene que ver más con ideales religiosos, la serenidad espectral De Chirico tiene que ver con la inmanencia

metafísica de los signos en la tierra. En el cuadro de Lorrain *Paisaje con el desembarco en Ostia de Santa Paula Romana* (1639-40) la luz del ocaso es tan intensa, que dentro de ella casi se pierde de vista el horizonte. Inclusive se pierde el contorno del sol, no se percibe si está en pleno descenso o si ya se ha ido. En el primer plano la luz se ha diluido y comienza a verse la sombra, matices de oscuridad que *conviven* con el fondo iluminado, dentro del mismo lienzo en perspectiva; convivencia simultánea que vuelve lírica la atmósfera por la alternancia de los tiempos: la actividad humana en sombras, y el tiempo inalterable de la naturaleza extraviado en la luz de un horizonte que se difumina. Sin embargo, la procedencia de la luz es evidente, tanto la lógica de la sombra que efectúa, según la posición del sol. En esa atmósfera serena no hay signos pintados que la perturben intencionadamente.

En tanto, el uso de la luz en los lienzos de la época metafísica De Chirico, se trabaja con otro propósito. En sus pinturas nunca se deja *ver* de forma total tal intensidad de la luz, pues siempre hay un espacio importante, reservado para las sombras, cuya lógica es inexplicable dentro de la composición del cuadro.¹⁹⁸ Volveré a lo que dice De Chirico de la poesía solitaria y misteriosa de Nietzsche: “se basa en la *stimmung* de la tarde de otoño, cuando el cielo está claro y las sombras son más largas que en el verano, porque el sol comienza a estar más bajo.” El detalle de las sombras alargadas es un *leitmotiv*, en los lienzos chiriquianos, la sombra se vuelve más poderosa que la luz que la crea o la luz vale por la capacidad que tiene de generar sombra. Las relaciones sombra-luz, se pueden encontrar también en sus poemas. Escribe en distintos pasajes:

El sol sube lentamente. Las sombras se alargan felices sobre la tierra [...] El reloj de un campanario señala las doce y treinta. El sol está alto y abrasador. Ilumina las casas, los palacios, los pórticos. Sus sombras trazan sobre el suelo rectángulos, cuadrados y trapecios de un negro tan dulce que el ojo quemado por el sol se alegra de refrescarse en ellas. [...] Y ahora el sol se ha detenido en lo alto, en el centro del cielo; y la estatua en una felicidad de eternidad nutre su alma en la contemplación de su sombra (Baiges, 2001: 228,236, 240).

¹⁹⁸ Los efectos ilógicos, la ausencia de correspondencias entre las presencias y las sombras en los lienzos De Chirico, así como el enigma de la procedencia de la fuente de luz, se complementan a su vez en el uso que el pintor hace de la “perspectiva acentrada” en muchos de sus lienzos; un contraste con el punto de fuga renacentista. Los detalles técnicos de la composición no retratan ningún paisaje reconocible, más bien, impulsan la temporalidad espectral, (ilocalizar y des-temporalizar el paisaje) propia de la metafísica. Para un estudio más detallado en la obra De Chirico sobre la “perspectiva acentrada”, *cfr.* Mendez Baiges, *op.cit.*, pp.144-150. Y para completar la idea del enigma de la fuente de luz. *Cfr.* *Supra*. Capítulo 1 “4. La metafísica del objeto cotidiano y su condición de enigma”, p. 55 nota al pie no. 49.

La *stimmung* en los cuadros De Chirico traza este principio de contrastes lumínicos y encubrimientos, para generar otras sensaciones del espacio, permeada de la fascinación nietzscheana por los significados de las horas del día. Lo que en este escrito llamo “filosofía nietzscheana de la luz” se define como un pensamiento repetido en *Así habló Zaratustra*, que plantea una analogía entre el color de las horas del día y los estados de evolución del hombre. La cadena de estados, creada de repercusiones, quedaría así: las sensaciones paisajísticas de Turín semejantes a la *lirica* de Lorrain que impresionaron a Nietzsche, son retomadas y superadas por la *lirica* De Chirico, por influencia de la mirada en sí misma que el filósofo plantea en *Así habló Zaratustra* de la luz. En este libro, el gran medio día, es un momento de *tránsito* de estados del ser que llevan al hundimiento del sol; y este astro es la metáfora de una cuenta que indica, la superación de los hombres en su camino, su tránsito hacia otro orden de las cosas. Dice Zaratustra: “Y el gran mediodía es la hora en que el hombre se encuentra a *mitad de su camino* entre el animal y el superhombre y celebra su camino hacia una nueva mañana. Entonces el que se hunde en su ocaso se bendecirá a sí mismo por ser uno que *pasa al otro lado*; y el sol de su conocimiento estará para él en el mediodía” (Nietzsche, 2009 :129). La idea del hundimiento del hombre en el *ocaso* como señal del “paso a otro lado”, la idea de la tarde como la hora en la que la luz se vuelve más silenciosa y solitaria para cada sujeto, son fases de una misma filosofía sobre el espectro lumínico, del que Zaratustra en “La Canción del noctámbulo” terminará diciendo: [...] ¿Un vapor y un perfume de la eternidad? ¿No lo oís? ¿No lo oléis? En este instante se ha vuelto perfecto mi mundo, *la medianoche es también mediodía*- el dolor es también placer, la maldición es también bendición, *la noche es también sol*, -idos o aprenderéis: un sabio es también un necio. ¿Habéis dicho sí alguna vez *a un solo placer*? Oh amigos míos, entonces dijisteis sí también a todo dolor. Todas las cosas están encadenadas, trabadas, enamoradas.[...]” (Nietzsche, 2009: 435). En la luz del abismo de antes de salir el sol, Zaratustra ve la *eternidad*, y todos los conceptos que se contradicen son superados en esa *luz claroscuro* para abrirse a una nueva experiencia de las cosas: “Oh cielo por encima de mí, tú puro ¡Profundo! Contemplándote me estremezco de ansias divinas [...] Pues todas las cosas están bautizadas en el manantial de la eternidad y más allá del bien y del mal; el bien y el mal mismos no son más que sombras intermedias y húmedas tribulaciones y nubes pasajeras” (Nietzsche, 2009: 237, 239).

En las pinturas De Chirico, el paisaje poético se realiza por esta situación lumínica que remite a un constante tránsito de estados atmosféricos. Y si en las citas de Nietzsche en donde

remite a Lorrain, el pintor encontró la inspiración para crear imágenes en las que todo pareciera visto como *por primera vez*, en Nietzsche según los cálculos de sus biógrafos, estaba la emoción de verlas por *última vez*. De Chirico dejó el testimonio de lo que se intuía, podían representar sus pinturas metafísicas, en ellas, parecía que la intensidad de alguna fuerza acababa de desatarse o estaba a punto de liberarse:

En general la gente ve en aquellas pinturas como escenas imaginarias al atardecer, con luces de eclipses que presagian catástrofes, o grandes silencios que preceden a los cataclismos, una especie de atmósfera de terror, un aire de novela negra o de película policiaca (De Chirico, 2004: 91).

Concluyo con la idea de que la *stimmung*, la poesía nietzscheana que procesó De Chirico en sus lienzos, responde a un tratamiento polémico de la noción de *serenidad* en la construcción de la imagen. La *stimmung* de la voluntad poética chiriquiana está llena de “la filosofía del mediodía” de Nietzsche, como lapso de confusiones en el hallazgo de sentido dentro del devenir de los aspectos. Es el transcurso alterno que se esconde en la soledad metafísica de los signos, el tiempo poético de su espectralidad.

II. EL TEATRO¹⁹⁹

Giorgio de Chirico

La palabra espectáculo significa ante todo, grandes representaciones en las que los escenarios y los vestuarios, las acciones y los sentimientos no tienen nada en común con la vida corriente. Las representaciones ofrecidas por las compañías dramáticas pertenecen más bien a la literatura. Esos no son verdaderos espectáculos, sino historias interpretadas por los actores. Tales historias son más o menos episodios y acontecimientos de nuestra vida, y muchos son los espectadores que reconocen sus sentimientos personales en ellas. En el fondo, estas historias no tienen nada de espectacular y si bien interesan al público, no conducen al espectador a un mundo diferente, a un mundo mágico capaz de hacer olvidar al individuo su propia persona, sus pensamientos y preocupaciones. De hecho las comedias y los dramas

¹⁹⁹ El presente texto fue solicitado a Giorgio de Chirico en ocasión de su participación en el *XII Maggio Musicale Fiorentino* de Florencia en 1949 para la puesta en escena del *Orfeo* de Claudio Monteverde y publicado en el primer *Número único* editado por el Teatro Comunale para dicho evento. La traducción del original italiano es mía. *Cfr.* Moreno Bucci, *et. al. Giorgio De Chirico e il teatro in Italia*. 52 Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Firenze, Sepia, Firenze, 1989, p. 11.

despiertan a menudo dolores olvidados. También son conmovedores por la semejanza que tienen con los acontecimientos de la vida. Algunas veces estas interpretaciones realizan el sentimentalismo a través de escenas emocionantes. Pero no es este la clase de espectáculo que tiene como antepasados los ritos religiosos, los combates en la arena y aquellas tragedias griegas en las que los hombres unían sus pasiones. Un verdadero espectáculo puede ser considerado inclusive el melodrama, o también un buen ballet, o aún las tragedias de Shakespeare y otras obras de grandes poetas representadas con trajes y escenarios de la época, en donde la acción escénica permite contemplar sentimientos grandiosos e inmortales, producidos por el genio del autor.

La verdadera finalidad del teatro es *distraer*, esto es, llevarlo a cabo de tal manera que el espectador pueda evadirse de la propia vida y olvidar su propia existencia. Cuando uno va a ver un espectáculo quiere ante todo divertirse, lo que en realidad significa distanciarse de la personalidad habitual, del propio tren cotidiano de la vida. Un espectáculo bello ofrece a los hombres la posibilidad de llegar con el espíritu a un mundo imaginario y fantástico, pero al mismo tiempo, concreto y cercano. Un espectáculo nos hace partícipes de una irrealidad concreta. Nos sumerge en la atmósfera especial de la ficción y nos permite vivir durante un poco de tiempo una vida diferente, fantástica, heroica o sentimental, pero sobretodo muy intensa, muy concreta y casi más real que nuestra vida, en donde por fortuna las emociones no se suceden de manera continua.

Las óperas líricas, en las que el factor principal es la música, son espectáculos que se distancian totalmente de nuestra vida. La vieja tradición operística italiana, con sus aspectos extraños y grotescos en los movimientos y gestos de los cantantes, y de toda la acción escénica, es una expresión muy metafísica del espectáculo, pero no es la metafísica aquella cosa cómica de la que hoy los modernos tienen la costumbre de reír. Los modernos, de hecho, ven la metafísica en muy pocas cosas, o mejor dicho, la ven nada más, en aquellas cosas que son publicadas como tales. El teatro ha nacido de nuestra necesidad de un mundo espiritual. Son las pantomimas y las fiestas organizadas en honor de los dioses, las que han puesto la piedra angular sobre la cual ha sido construido el teatro. Con aquellas pantomimas se ha querido representar e identificarse con un mundo que está más allá de la realidad y satisfacer así el deseo de ver y tocar el invisible, de sumergirse en el Misterio y de olvidar lo incierto. De estos sentimientos primordiales que han siempre obsesionado a los hombres, es que es que ha nacido el teatro.

ANEXOS del Capítulo II. El Armario metafísico de Tadeusz Kantor

I. El Armario como una pieza surrealista: contradicciones

En 1960 cuando Kantor escribe su manifiesto del Teatro Informal, aclara que no se le puede confundir con el surrealismo. Dice:

La pequeña casa del campo [...] La primera manifestación total del teatro INFORMAL. Envolví el reino del teatro con el concepto que contaminó todas mis tempranas acciones automáticas, surgidas de la aceptación de los accidentes, de los procesos destructivos, del movimiento espontáneo y el elemento de la materia. Este fue un periodo encendido de revolución espiritual, eliminando las implicaciones del artista de las localizaciones visibles, hacia las interiores. Esta idea ha traído muchas falsas opiniones. Ha sido superficialmente asociada con el Movimiento Surrealista (en teatro con las actividades de Antonin Artaud) [...] Por esto es que el significado esencial del arte informal en general, debe ser estrictamente definido. No es una exploración del inconsciente o de las obsesiones propias. ¡Se apuesta por materias más importantes! ¡Y NUEVAS! Es el descubrimiento de un nuevo y desconocido lado de la REALIDAD y su estado elemental: MATERIA. Materia, independiente de las leyes de construcción, para siempre cambiando e inestable, atrapada detrás de todos los significados racionales, haciendo que todos los intentos por convertirla en formas sólidas sean vanos [...] (Kantor, 1961, s.p).

Según su cita, los movimientos libres y rebeldes de la materia informal no nacieron por la necesidad de indagar sus obsesiones interiores. Se antepone a las exploraciones del inconsciente del creador, el poder del movimiento metamórfico de la materia en sí, atender a sus posibilidades de antes de tener forma (lo que en esta tesis se ha llamado el núcleo metafísico de la materia en razón de la influencia de Schulz). Pese a estas afirmaciones, no hay que olvidar que Kantor dibuja el Armario como el *Interior de la imaginación* (ver Fig. 48) y conforme se ha indicado, lo afirma en sus notas, espacio privilegiado de la imaginación. Le propone “cualidades internas”, producto de su época infernal. Es un aparato de ocultar y descubrir, “prácticas ilícitas” y metamorfosis matéricas. En 1961 el Armario todavía no se consolida como metáfora directa de la memoria de Kantor, es el inicio de un camino que tendrá su auge con *Wielopole, Wielopole* (1980). Se insinúa sólo interior de la imaginación, y esto es un espacio psíquico que además “crece hacia adentro.”²⁰⁰ No se dice *a quién pertenece* ese espacio privilegiado de la imaginación. Simplemente es y eso aumenta su enigma, su cauce figurado. No obstante, en unas notas de 1967, una vez que la época informal ya había culminado, y que Kantor comenzaba a proyectar en el Armario, una metáfora de *su* memoria, escribió esta cita:

²⁰⁰ De acuerdo a lo precisado en “2.2.2.1 El mueble como recinto mental. Del Armario de *En la pequeña casa del campo* hacia otros armarios de Kantor.” p.181.

[El Armario en mi teatro] siempre ha desempeñado una función importante. Como en el *circo* o en *una pieza surrealista*, el Armario es catalizador de muchos asuntos humanos, del destino humano, de sus misterios. La ridícula estrechez del espacio en el interior del armario privaba fácilmente al actor de su dignidad, de su prestigio personal, de su voluntad, lo transformaba en una masa general de materia, casi de vestidos (Kantor, 2003: 183).

Si lo informal en 1961 no tenía que ver con el movimiento surrealista, en 1967 el Armario sí podía denominarse así. Esto es quizás porque Kantor niega el surrealismo para el movimiento informal en general, más no para las posibilidades del Armario como objeto. Para Kantor el surrealismo tiene varias connotaciones que fueron cambiando con el tiempo hasta asentarse en su *Lección de Milán número XII* (1988). Ahí contrasta el surrealismo con sus propios métodos y creencias. Lo que fue constante de su idea del surrealismo fue admirar su esencia libre, un movimiento libre que abarcó un lado de la naturaleza humana, nunca antes percibido.

Dice Kantor:

Pertenezco a la generación que presenció el genocidio y los ataques terroristas al arte y la cultura. Yo no deseo salvar el mundo con mi arte. Yo no creo en la “FÁCIL ACCESIBILIDAD DEL ARTE” [...] Yo quiero salvarme a mi mismo, no egoístamente, por mi cuenta, sino juntos con una creencia en el valor individual [...] Imaginación, esa peligrosa y blasfema región de la psique humana evacuada por los surrealistas [...] Las experiencias del siglo XX nos han enseñado que la vida no reconoce argumentos racionales. Por decirlo, somos más irracionales que lo irracional del surrealismo [...] lo que me atrajo al surrealismo en el periodo de la posguerra fue el intento de ir más allá de la realidad material, pragmática y limitada. Con el fin de ir más allá, los surrealistas tratan de apropiarse de la región de los sueños, las profundas capas de la psique humana en las que los elementos reales de la vida, emergen de fuerzas ciegas [...] La habilidad de dibujar desde esta experiencia fue etiquetada como imaginación. Mucho de los surrealistas. Hoy, yo tengo ciertas dudas acerca de la validez de estos principios [...] YO NO CREO EN EL PODER DE LOS SUEÑOS, donde, de acuerdo a los surrealistas, la imaginación nace (Kantor, 1991: 158, 164-165).

Kantor descubrió el surrealismo en 1947, cuando ya había terminado la SGM. Es comprensible que afirme que la irracionalidad ya estaba presente en la realidad, dentro de la “poesía del horror” aludida en el segundo capítulo de la tesis. Pienso que el Armario al ser una “pieza surrealista”, catalizador de los misterios humanos, y por haberse denominado ya “interior de la imaginación” en aquella época, fue un depósito psíquico desde el principio; un almacén de materialidades ocultas, inspiradas en lo irracional que ya había vivido de por sí Kantor en la SGM.

INFORMEL

Discovery of the u n k n o w n aspect of REALITY:
its elemental state - MATTER.

MATTER becomes the content of art.

Human sensitivity assumes all its features
hitherto recognized as scandalous and forbidden.

Here is their I N D E X - L I T A N Y :

m a t t e r,

fluid and ever-changing,

fickle,

capricious,

wayward

and elemental

(e l e m e n t!)

unpredictable,

defying

all the Sacred Laws

of Construction,

of the Highest Authorities

of Reason,

Logic

and Power,

unmasking their abuses

and mindless D i s c i p l i n e

matter,
boundless,
without beginning or end
 (how naive and scholastic those concepts are!)

quite simply and naturally:
i n f i n i t e,
impudently transcending the work's frame
 (t r a n s c e d i n g, that's the right word!)

spreading violently,
in all directions,
growing
beyond all measure
into infinity,
without "measure,"
without framework,
without square,
without form --
formless!!!
"Informelle",
annexing space
 (disinterestedly),
interfering with life
 (to make it immortal!)

and finally -
which is most extraordinary, marvellous, and "divine" -
finding its B r i l l i a n t R e f e c t i o n
in M A N.

In his D E P T H,
where its e q u i v a l e n t s are born,
and ferment,
and grow,
propelled by a m b i t i o n
that grows boundlessly
and is tragic,
heretical,
sinful towards Nature and God,
wrongful

H U M A N:
an ambition to s u r p a s s n a t u r e,
m a n ' s n e w i m a g e -
"inner transcript" -
is born:
F R E E D O M - human condition,
man - E t e r n a l T r a v e l l e r,
to the unknown, to n o w h e r e,
Nostalgia
a n x i e t y,
passions,

e m o t i o n s

suffering

pain,

insanity

madness,

fever,

delirium,

hallucination,

raving .

spasm,

rapture

agony,

the passion of d e s t r u c t i o n ,

murky regions

of shameful practices,

illicit business,

debauchery,

cruelty,

F E A R

and SHAME,

matter

and its irrevocable

M E A N I N G:

c o l l a p s e,
disintegration,
moulding,
rotting,
mould-
earth,
miserable scraps,
pitiful traces,
wretched exertions around that

I N F E R N O:

crushing
impressing (a trace),
impressing (an imprint),
f l a t t e n i n g,
compressing
g e t t i n g m u d d y,
ripping,
tearing,
searching,
s t a i n i n g,
and those lowest,
intimate actions:

crying,
sobbing,
roaring,
stammering,
gibberish,
swearing,
cursing,
cries,
language without syntax, articulation,
raw language matter,
phonemes . . .
and finally miserable, worn-out things,
about to disintegrate and land on the rubbish dump,
shreds,
tatters,
rags,
mouldered papers,
scraps,
worm-eaten planks,
nightmarish density,
a n t - l i k e swarming,
m a t t e r
and its faithful ally
C H A N C E
t h a t b a s t a r d o f r e a l i t y!

Translated by Karol Jakubowicz

Concepts, definitions, ideas of the "Informel" art

Discovery of a new, unknown side of reality, of its elementary state which is:

MATTER

Matter, uncontrolled by the laws of construction, always changeable and fluid, indefinite, negating the concept of form, which is limited and finite, not exposed to any changes - complete, the concept which defines all those states is:

SHAPELESSNESS

Matter, which can be expressed and formulated through quickness and impetuosity of action, that is

SPONTANEITY of action

Matter, which is always moving. That's why its only counterpart and a means to grasp it is:

ACTION, ACTIVITY,

Matter, whose essence reveals itself through processes such as:

BREAKING

DECOMPOSITION

DECAY

DISINTEGRATION

DESTRUCTION

Matter, whose the most effective ally is hitherto eliminated from art:

ACCIDENT

To those features and characteristics of matter correspond manifestations of different spheres of human life.

WAYS OF TREATING MATTER (MATERIAL EXERTIONS OVER MATTER)

CROWDING	SQUEEZING	CRUSHING	PRESSING
COMPRESSING	KNEADING	FLATTENING	POURING
DRIPPING	FLOWING	FLOATING	IMPRESSING
THROWING	SPELLING	MESSING UP	

TEARING	BURNING	FIRING	MANGLING
REVERSING	SEWING		

DECOLOURIZING	FADING	STAINING	SOILING
---------------	--------	----------	---------

DIFFERENT KINDS OF MATTER

SOIL	MUD	CLAY	RUBBLE
ROT	ASH	DUNG	DOUGH
WATER	SMOKE	FLAME	

MATERIALS AND OBJECT ON THE VERGE OF PASSING INTO THE STATE OF MATTER

RAGS	TATTERS	CLOTHS	SACKCLOTH
SACKS	SHREDS	JUNK	SCRAPS
DECAYING BOOKS	ROTTEN BOARDS	CRUSHED BOXES	REFUSE
RUBBISH HEAP	ANT-HILL	WORM-EATEN WOOD	
HEAP OF SPLINTERS			

EMOTIONAL (PATHOLOGICAL) STATES

EXCITEMENT	EXAGGERATION	HALLUCINATION	FEVER
DELIRIUM	CONVULSION	AGONY	SPASM
RAPTURE	SUFFERING	PAIN	TORMENT
ANGER	FURY	MADNESS	

CUSTOMS - BEHAVIOR

DEBAUCHERY	UNRESTRAINT	PROFLIGACY	SCANDALOUS ACTIVITIES
DEMORALIZATION	CRIMINALITY	SINFULNESS	DISGRACEFUL ACTIVITIES
SADISM	CRUELTY	FEAR	SHAME
POOR, TRIVIAL,	PROSAIC ACTIVITIES		

LANGUAGE

MUMBLE	CRY	SOBBING	WHEEZE
STAMMERING	SPLITTING	HOWLING	PHONEMES
SWEARS	INVECTIVES	OBSCENITIES	INARTICULATE SPEECH
LANGUAGE DEVOID OF SYNTAX		MATIERE BRUTE OF LANGUAGE	

LITANY

Ant-like swarming
nightmarish density
cramming
squeezing
thrusting

MUD

CLAY

DOUGH

the putty knife flicking here and there
at various angles

STREAKS LIKE STRINGS

crushing
flattening
smashing

t o r m e n t i n g

PAIN

CRUELTY

SHOUT

AGONY

SPASM

F E V E R

D E L I R I U M

H A L L U C I N A T I O N

s u f f e r i n g

whipping

R E F U S E D U M P

mould

rotten planks

crushed boxes

scraps

mouldered books

sacks

rags

tatters

shreds

tearing

ripping

crumbling
rubbing off
wearing out
getting muddy
crawling out
bleaching

d i s i n t e g r a t i o n
v i o l e n c e
c h a n c e
a c t i o n

shock
rape
aggression
derision
protest
insults
desecration
tormenting

IN A SMALL MANOR HOUSE

A Partytura of a Play by I. Witkiewicz

Act I

The house is filled with loosely standing chairs, parcels, benches, and everything looks pretty chaotic and accidental. In a place by the wall, on a small dais made from plain wooden planks stands a wardrobe, old and rotten.

In another place there is a big thing covered with an old piece of canvas.

From underneath the canvas there sticks out the front of a drawer on wheels.

The inside of the drawer is not yet visible.

The drawer is considerably big.

It may hold a man.

The canvas has a big hole at the top which is identical with the hole in that mysterious thing. The metal edge of the round hole is visible above the canvas. On one side of the canvas, slightly below, from underneath the canvas sticks out a huge screw topped with an equally huge handle.

The whole looks like a huge and absurd coffee-mill or a mincer.

The aim of this enlargement is not known yet.

The wardrobe is closed.

Faktotum pushes a pram with two children into the middle of the audience.

Faktotum, as is widely known, performs all kinds of different functions.

Here, as will soon become apparent, he performs the functions of a butler, a confidant, a nanny, a knave, a sexton and an arranger

The pram is an ordinary garbage truck, borrowed from the Local Council, made of thick sheets of iron and looking rather repulsive.

Faktotum is wearing a black baggy frog-coat on his naked body and has a black top hat on his head. he is also using a big umbrella.

The children in the pram are covered with a kind of bedspread which is made of material looking like human flesh. It spills over like dough. A pink colour. Only the heads and arms stick out.

Faktotum pushes the pram
into the middle of the audience.

Stands waiting.

He is looking at the door of the wardrobe.

He approaches the huge object.

The object has its name in the play:

A_burial_machine

(Beerdigung machine-

La machine d'enterrement).

He goes up

(he climbs the back stairs).

He is already up.

He takes out black rags from

inside the hole.

He shakes them.

He takes out more and more rags.

He shakes them

continuously and for a long time.

No end to the long rags.

The shaking assumes absurd proportions.

Next he begins to collect the rags.

He arranges them in an exceptionally neat pile.

He starts to hurry.

He is getting more and more anxious.

He looks at the wardrobe door.

Faster and faster.

All of a sudden

bells start ringing.

The wardrobe door is opening slowly.

Mother, in a slipcover, like a piece of furniture,

slips out from the wardrobe secretly.

She carries with difficulty a number of bundles,
also wrapped up in slipcovers.

She fails to handle it all.

Everything falls apart and drops to the ground.

She collects the bundles, and is completely concentrated
on collecting them.

She counts them, and looks for something,

anxiously,

she goes back,

and disappears in the wardrobe.

Faktotum quickly finishes his job,

runs towards the wardrobe,

opens the umbrella,

He waits standing upright.

Mother appears again;

busy with her luggage all the time,

she is coming forward.

Faktotum follows her.

She approaches the pram with the children in it.

She begins to push it

and thus slowly this humble cortege

moves in the direction of

the Burial Machine.

The bells ring incessantly.

Mother climbs the back stairs up.
For a moment she is not visible,
but shortly appears at the top, waits.

Faktotum follows her.

For a moment they stand motionless.
Then Faktotum, acting with determination
and competence,
pushes Mother into that hole
where she disappears for good.
Now he quickly runs down
and begins to wind the huge handle of the machine
expertly.

A grating noise and bells.
After he has performed all those complicated actions,
he runs to the garbage truck,
in which the children motionlessly
assisted the whole ceremony
and begins to push it
with great care.

The sound of the bells stops.

Now from inside the wardrobe
a terrible barking and howling of dogs
can be heard.

A whole pack of dogs.

A furious, continual barking.

This lasts for quite some time.

The wardrobe is filled with this barking and howling.

Suddenly the door of the wardrobe opens
vehemently and wide.

A colossal amount of sacks

falls out from the wardrobe

(There must be plenty of them -
all well loaded and stuffed).

They fall out, fall down, overturn,
there are more and more of them,
this is similar to some funny catastrophe;
a huge pile of crowded sacks
in front of the wardrobe.

The actors fall out inertly
together with the sacks,
mixed up with the sacks,
their limp bodies themselves look like sacks.

Nibek and the Governess

are not very different from the sacks
they move among.

Nibek harasses Governess,

pulls her,

drags along,

throws her about,

knocks over,

kneads,

and he does it dispassionately

and thoroughly,

he treats her like an object,

pulling and tearing her clothes.

The familiarization with and the "appropriation" of
this person, reduced almost to an "object"
is achieved through
a penetrating and trying destruction.

Governess does behave

like an "object"

and as if all those operations were perfectly
normal,

she submits to them passively,

laughs hysterically,

inert as a manikin,

as if drugged,

a dull expression on her face,
as if in a nightmare,
she staggers,
fumbles around,
talks,
loses her memory,
breaks her sentences,
suddenly speaks with full sobriety,
this short scene takes place
on a pile of sacks.

In this state of prostration
and total degeneration,
Governess becomes acquainted with
the children, strange and cheeky,
whom Faktotum has readily
brought in the garbage truck.

From inside the wardrobe
the Poet
crawls out,
he gets lost in the piles of sacks,
sinks, clambers about,
climbs up,
falls down,

lost in his thoughts,
he takes out from his pocket
a mass of strips of paper,
scatters them around, tries to read something from them,
mumbles something.
The children treat him with condescension.

Faktotum runs
to the Burial Machine.
He draws out the drawer on wheels.

Inside the drawer rests
Mother -- the deceased.

She is in the same slipcover
and so are the numerous bundles,
it is only that they are sort of
blackened, smouldered, torn apart.
From that pitiful muddle
stick out the head and the arms.
Mother is basically in a lying position.
Faktotum carries the drawer,
that box, among the audience,
pushes it, thoughtlessly,
with servility, or, at times, fury,
cruel, he knocks her about, casts her away, etc.

Mother plods along among these bundles,
trying to settle down somehow
in that limited space, moves the bundles
from one place to another,
changes her own position, beset by the audience,
addresses it, talking about her illnesses,
looks for somebody among the audience,
stretches out her arms, all her gestures
are somehow aimless,
unfinished, absent-minded.

Poet and the children talk
with the deceased as if she were alive and kicking.
The children remain motionless in the garbage truck,
only their heads and arms.

Poet, the cousin, bored,
lost among the sacks,
and in his poetic
and metaphysical states of mind.

From the abyss of the wardrobe crawls out
Nibek.
A short dialogue with the Poet constitutes,
in this landscape of sacks,
a constant mutual search,

slipping, sinking,
climbing, spilling over,
a constant struggle
with the sack element.

Next, also Kozdron, the steward,
turns up from the abyss of the wardrobe.

This one is familiar
with sacks.

He arranges them systematically.

He is half naked, hairy
and vulgar.

Besides, a coward.

A sack wall separates him
safely from the apparition
of the deceased whom he fears
in a repulsive and animal-like way.

The whole company
of the small, quiet manor-house
is already present in full strength.

The lawful husband, Nibek,
heartily amused by his
wife's unfaithfulness,
the Cousin, a scribbler,
as poor as a church mouse,

attempting to kill time
in that god-forsaken country hole,
the coarse and lecherous Steward
mixed up in that perverse atmosphere,
the Butler, a pimp,
who used to encourage and procure
the promiscuous wife, and presently
the deceased, and who is also
a nanny for the two children in the
garbage truck,
and a croque-mort who manages
"the last resting-place"
of the shot
unfaithful Anastazja
and the wounded Governess,
another victim of the three rivals,
the Deceased, analyzing
up to the point of boredom
all her illnesses, love affairs, betrayals
and the two orphans in the pram,
spoilt and naughty.
Nibek, Kozdron, Cousin, the Poet,
and Governess
fling around among the sacks
becoming more and more like them,
forming one homogeneous
shapeless mass.

The deceased
rides among the audience
in the drawer on wheels.
The children are stuck in the pram,
Faktotum pushes the garbage truck
and the next moment he pushes
the deceased,
he tries to arrange as neatly as possible
the moving mass of sacks
and the people flinging around among them.

He is very busy,
he flings the actors like sacks,
slowly and pushes them back
into the wardrobe.
He does all that
in a hurry,
as one does the cleaning of the house.

There is still the deceased left.
He puts her back into
the Burial Machine, under the canvas,
together with her drawer.
He remains all by himself.
He begins to push the pram.

Act II

The atmosphere of a summer afternoon.

An after-dinner silence and siesta.

Naturally on the sacks.

Everybody is lying,
stretching and yawning.

Cousin, the poet,
in an excellent mood,
writes.

Nibek and Steward
sprawling on the sacks,
unceremoniously crush
Cousin, the poet, with the sacks,
but he continues his writing patiently.

The conversation is slow,
the sentences drag on,
get mixed up,
repeat,
overlap,
forming a slow
twaddle, which gets
less and less distinct and comprehensible.

Their movements are also slowed down,
sluggish, almost invisible,
but incessant.

Finally, however,
Poet, crushed under the sacks,
becomes impatient.
The company is roused,
by the arrival of Governess
who not so much "arrives"
as rather falls down on the sacks
getting entangled in that
motionless system of
sacks and bodies, which slowly
turns into a complete and shameless
debauchery
and savagery.
Butler, pushes the whole confused bunch
back to the wardrobe with great difficulty,
so as not to allow a scandal.
All that lasts for quite a long time.
Eventually, he manages somehow
to place a great number of sacks
in the wardrobe, which he closes with relief.
However, the wardrobe soon opens again.
It is filled with sacks,
among which are stuck
Nibek and Steward
still totally crushed
by the sacks.

Stuck as they are,
they try in vain to
set themselves free
from that forced position
one at the top,
and the other at the bottom,
separated,
the betrayed husband
and his wife's lover,
attempt to associate Zosia,
one of the orphans,
with her putative father.
Thus they are surprised by
the Deceased, whom Butler
has just taken out of
the Burial Machine.
Nibek, the husband,
urged by the Deceased,
rushes for alcohol.
In the meantime, the Deceased
slowly calms down Kozdron,
the steward, who has stayed
alone and is mad with fear,
seeking protection
behind a barricade of sacks.
On his way back Nibek
finds them all reconciled.

He becomes furious.

Steward collects his courage

and admits:

"Well, yes, Mr. Nibek, I've seduced your wife."

There follows a scene, which

I have called a trial.

It is not quite clear

who are the defendants, witnesses

or the plaintiffs.

Everything is scandalously

mixed up.

The three rivals sit on a plank,

inside the wardrobe,

hardly able to squeeze in there,

crowded, fated to keep one another's company.

They illustrate, in the course of the "trial",

all the features connected with that conduct:

pettifoggery, cunning, cold obstinacy,

an embarrassing exposure of intimate details,

mutual blames, threats.

The Deceased, in her funereal drawer,

has the undeniable advantage over

the rest of them in that trial:

she is an apparition and can

tell the truth.

The betrayed husband as well as
the cheated lovers attempt to
learn the truth,
expose the sins of the Deceased
and their own failures.

The whole compromising "trial"
making use of disreputable
juridical means
smacks of muck.

Devoid of any consequences
and morally insignificant
it is totally absurd.

The whole conflict is blown away
by some breeze of eternity.

The carefree children in the garbage truck
destroy whatever has remained of the seriousness of the scene.

In that atmosphere
of some sort of "weightlessness"
Cousin-Poet finds an opportunity to
read out his
monstrous poem.

He reads it with pathos
and totally without sense.

All the people present begin to

CRY

They sniffle,

shed tears,

sob,

weep piteously,

wail with despair,

all shades of

general wail.

All problems

and complicated conflicts

disintegrate in that general weeping,

dissolve

and become unimportant.

Slowly everybody leaves,

and only

Mother, the Deceased

and the children stay.

Mother begins to whisper something

to the children, explains something

to them, leaning out of

her drawer, as if she

were giving them orders.

Then she makes a sign.

Obedient Butler takes

her back to her

last resting-place.

Act III

The wardrobe is open.

The husband and the two lovers of the Deceased,

Steward and Poet

hang on the hangers inside the wardrobe

like clothes.

They sway and swing to and fro,

knock against one another.

They read the diary of the Deceased.

The revelations of the scandalous diary,

intimate details,

make the three rivals feel

first euphoric, satisfied,

then desperate and furious . . .

Their feelings are noisily

manifested,

and with growing excitement.

The lovers, confined to the wardrobe,

swirl,

knock against one another

hang limply . . .

Their torments are cut short by Faktotum

who enters with the news:

grain is 162 for a pound.

The lovers begin to count suddenly:

one, two, three . . .

endlessly,

Faktotum

with his umbrella held like a gun,

becomes a torturer, a cut-throat,

he drags the actors out of the wardrobe,

hauls them to the middle of the audience,

each of them takes as many sacks as he can

carry on his back,

and all begin to walk in a circle

like jailers,

they carry the sacks on their backs,

bent under the weight

more and more tired -

they count.

They cry out the numbers,

using different tones of voice,

coldly,

with desire, possessively,

contemptuously,

fiercely,

imploringly,

in doubt,

in despair,

dreamily . . .

Faktotum maintains order,
rushes others,
excites them.

Cousin-Poet

utters a long soliloquy,
in which
he tries to throw out of himself
the remains of his philosophies of life,
his personal opinions
which trouble him,
these intimate dreams . . .

This automatic circling
finally exhausts itself.

Faktotum drives everybody
back to the wardrobe
once inside of which they disappear
Poet remains.

Faktotum draws out the drawer
with Mother, drops it in the middle
and leaves.

The sentimental lover
kneels on the sacks, crawls,
the sacks crush him mercilessly,
his declarations of love
die away constantly, muffled
by the rolling sacks.

The Deceased is equally sentimental
and equally helpless
in her funereal box.

Faktotum

rushes in and furiously
puts her back to her permanent place of residence.

Cousin-Poet

kneeling

still "jabbers" his declarations of love
like an automaton.

He does not see that the Deceased has
disappeared, pushed back by Faktotum to her hiding place.

He automatically directs his erotic excitement
to Governess, who has

crawled out of the wardrobe,

taking the place of the Deceased.

They look like two manikins,

who fall into each other's arms,

stiff,

as if in a dream of a somnambulist.

They slowly move towards the wardrobe

which closes behind them.

The stage becomes empty.
Faktotum pushes the pram with the children
in the direction of the wardrobe.
The children sit motionless
as if in a dream.
Faktotum stands waiting.
The children talk without words
scanning automatically,
first in piping voices,
then more and more softly,
with longer breaks.
The wardrobe opens very slowly,
the whole company can be seen
moving very slowly towards the front,
carrying a huge
white sheet of canvas,
they walk without stopping,
with cruel smiles on their faces,
as if in a nightmare,
they approach the children in the pram,
throw the white canvas on the children,
and strangle them
with precision and competence.
Next they withdraw quickly.
The wardrobe closes.

Shortly, the wardrobe opens
and Father looks out,
he approaches the still
heaped up mass of white canvas,
which covers the children in the pram,
fumbles in it,
takes out a child's arm,
examines,
cries out,
Governess comes running
together with Cousin-Poet and Steward.
Shouting, weeping, lamenting, sorrow and despair.
General confusion.
The whole company scuffles
among a huge number of sacks,
in convulsive jerks,
forming one big,
moving,
rolling
shapeless mass.
In the middle
the pram with the children,
covered with an enormous white rag,
rises above
like a tumbled,
motionless matter petrified
after a violent action.

Faktotum

with a ceremonious gesture
draws out the well-known drawer.

Mother rises slowly
with triumph,
among her blackened and smouldered luggage
and bundles,

She introduces the funereal atmosphere
authoritatively and expertly,
she parts with everybody,
severs her last
connections with this life,
which moved in our memory
as in a confused film.

To make things worse
Faktotum comes running,
and announces supper-
holding before him
a huge pile of sticky dough,
which spills over
on him,
his clothes,
and the floor.

He stands completely helpless
spilled over, covered
with heaps of dough.

Meanwhile

Father shoots himself "behind the scenes"

-as befits

a trashy theatre.

Faktotum

still announces supper.

Governess begins to

laugh hysterically

Mother is put back into

her last resting-place for good.

The remaining actors

start running

in different directions,

they lose their human movements and gestures,

beset by the audience,

they look for the exit,

like cockroaches,

shrunk,

they crawl,

and finally disappear one by one.

Then

Faktotum

begins to push

the pram with children

and the colossal creased

white rag.

They disappear somewhere
in the nooks and crannies
of the theatre.

Translated by Andrzej Branny

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes relacionadas a Giorgio de Chirico

ALBERTI María. “Marionette, manichini, maschere nude: linee di un percorso Bontempelli, De Chirico, Pirandello”, en *Il Castello di Elsinore*, II, n.3, Torino, 1988.

ALTAMIRANO Adriano. “De Chirico and Duchamp” en *Metafisica Quiaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, 2006, no.5-6

BOHN Willard. *Apollinaire and the Faceless Man. The Creation and Evolution of a Modern Motif*. Associated University Presses, Estados Unidos, 1991.

BRAUN Emily. *De Chirico. The Song of Love*. The Museum of Modern Art, China, 2014.

BUCCI Moreno, et. al. *Giorgio De Chirico e il teatro in Italia*. 52 Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Firenze, Sepia, Firenze, 1989

CALVESI Mauricio. *La metafisica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Visor, La Balsa de la medusa, Milano, 1990.

CREGO Charo. “El maniquí metafísico de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà” en *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada, Madrid, 2007

DE CHIRICO Giorgio. *Hebdómeros*. Trad. Conrado Tostado. Flammarion, Paris, 2003.

————— *Memorias de mi vida*. Trad. Sofía Calvo. Síntesis, Madrid, 2004.

————— *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Trad. Jordi Pinos y Cristina Gonzalbo. Comisión de Cultura del Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Valencia, 1990.

FAR Isabella, *Commedia dell’arte moderna*. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Abscondita, Milán, 2002.

Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Cronología de la vida de Giorgio de Chirico.
<http://www.fondazionede chirico.org/biografia/?lang=en>

GIMFERRER Pere. *De Chirico*. Polígrafa, Barcelona, 1988.

HOLZHEY Magdalena. *De Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Trad. P.L. Green. Taschen, Alemania, 2005.

MÉNDEZ BAIGES María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio De Chirico*. Ediciones sin nombre, Instituto de investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

SÁENZ Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990

SANNA DE Jole “Giorgio de Chirico-André Bretón. *Duel á mort*” en *Metafísica Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. No.1-2, Roma, 2002.

SCHUMACHER Sara. *Uomini-Statua-Oggetto, Mannequin Paintings in late 1920 Paris*. Tesis del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Oregon, Master de Artes, 2007.

TRHALL SOBY James. *Giorgio De Chirico*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1955.

Fuentes relacionadas a Tadeusz Kantor

CHROBAK Józef. *Wielopole Skrzynskie di Tadeusz Kantor*; Trad. del polaco al italiano de María W. Olszanska, Cricoteka, Cracovia, 2005.

CRICOTEKA

Archivo de la Cricoteka

<http://www.cricoteka.pl/en/>

Casting de *En la pequeña casa del campo*

<http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6&id=21&str=2>

Cronología de la vida de Tadeusz Kantor

<http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=tkantor&kat=41>

Jewish motifs in the work of Tadeusz Kantor

<http://www.news.cricoteka.pl/jewish-themes-in-tadeusz-kantors-art/>

Sitio web de la nueva Cricoteka

<http://www.news.cricoteka.pl/?lang=en>

GLUJOVIC Milija. *Performing european memories. Trauma, ethics, politics*, Palgrave Macmillan, Londres, 2013, s.p.

KANTOR Tadeusz. *El gran Embalaje de finales del siglo XX*. Trad. Urszula Kropiwek, Festival Internacional de Santander, España, s.a.

————— *El teatro de la muerte*. Trad. Graciela Isnardi, Ediciones La Flor, 2003.

————— *In a small manor house. A partytura of a play by I. Wikiewicz*. Trad. Andrzej Branny. Cricoteka, Cracovia, 1961.

————— *Informal Theatre*. Trad. Karol Jakubowicz. Cricoteka, Cracovia, 1961.

————— *La Clase Muerta, Wielopole, Wielopole*, Trad. Fernando Bravo García. Alba, Barcelona, 2010.

KANTOR Tadeusz y Michal Kobialka, “Before the End of the twentieth century: XIIth Milano Lesson” en *The Drama Review* (1980-), Vol.35, No.4 (Invierno, 1991).

KLOSSOWICZ Jan et.al., “Tadeusz Kantor Journey” *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No.3 (Otoño, 1980).

KOBIALKA Michal. *Further on, Nothing*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009 [versión Kindle].

MARTÍNEZ LICERANZU José Antonio. *El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor*. Facultad de Bellas Artes, Universidad del país Vasco, 1996.

MIKLASZEWSKI Krzysztof. *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Trad. Elka Fediuk, CONACULTA-INBA, México, 2001.

MUSEO Judío de Nueva York, exposición “Teatros de la Memoria”
<http://thejewishmuseum.org/exhibitions/theaters-of-memory-art-and-the-holocaust#gallery>

MUNDER Heike. “Tadeusz Kantor and the Repressed Conscience of Society” en *Tadeusz Kantor*, Migrosmuseum, Zürich, 2009.

ROMANSKA Magda. *The post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*. Anthem Press, Nueva York, 2014,

SCHULZ Bruno. *Madurar hacia la infancia*. Relatos, inéditos y dibujos. Trad. María Condor. Siruela, Madrid, 2008.

WITKIEWICZ Ignacy. *The country House*. Polish theatre archive. Trad. Daniel Gerould. Taylor & Francis e-Library, New York, 2005.[versión Kindle]

Fuentes sobre objetos y cosas

ALVARADO ANA. *El objeto de las Vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura. Caso testigo: El periférico de objetos*. Tesis de Licenciatura. Dir. Jorge Dubatti, Instituto Universitario Nacional de Arte, Departamento de Artes Visuales, Buenos Aires Argentina, s.a., s.p.

AMARAL Ana María. *Teatro de formas animadas*. Editora de la Universidad de Sao Paulo, Brasil, 1996.

APPADURAI Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Trad. Argelia Castillo Cano. CNCA Grijalbo, México, 1991

AUGÉ Marc. *Dios como objeto. Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Trad. Alberto L. Bixio. Gedisa, Barcelona, 1998.

BAUDRILLARD Jean *El sistema de las objetos*. trad. Francisco Gonzáles Aramburo. Gallimard, Paris, 1969.

BENNET Jane *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Duke University Press, Estados Unidos, 2010.

BORIE Monique “The living body and the object-body: an anthropological approach” en *Über-marionettes and Mannequins. Craig, Kantor and their contemporary legacies*. L’entretemps e Instituto internacional de la Marioneta, Lavérune, 2013.

BRETÓN André. “Ecuación del objeto encontrado” en *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, [Vol.1], Lima, 1967.

BROWN Bill, “Thing Theory”, *Critical Inquiry*, Vol.28, No.1, “Things” (Otoño, 2001)

CARRINGTON Christian, “Como usar el teatro de objetos” trad. Cesc Martínez, TITERESANTE [En línea] <http://www.titeresante.es/2013/02/21/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

CIRLOT Juan Eduardo. *El mundo del Objeto a la luz del Surrealismo*. Anthoropos, Barcelona, 1986.

CONNOR Steve. *Parafernalia. La curiosa historia de nuestros objetos cotidianos*. Trad. Juanjo Estrella. Ariel, Barcelona, 2012.

JURKOWSKI Henryk. *A History of European Puppetry. The Twenty Century*, Ts.2, The Edwin Mellen Press, United Kingdom, 1998.

————— *Métamorphoses. La marionnette au XX siècle*. Instituto Internacional de la Marioneta y Entretemps, Charleville, 2008.

LAUBU Michel y Jean-Luc Mattéoli , “L’esprit de peu se rit - un jeu...” en *Agôn* [En línea], (2011) N°4 : *L’objet*, Dossiers, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026>.

NELSON Victoria. *The Secret Life of Puppets*. Harvard University Press, Estados Unidos, 2001. [versión Kindle].

OTTINGER Didier et.al. *Diccionario de L’objet surréaliste*. Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2013

PLASSARD Didier, “Entre l’homme et la chose” en *Agôn* [En línea], Dossiers, (2011) N°4 : “L’objet, Enquête : L’objet à la loupe” URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936>

————— *L’acteur en efigie. Figures de l’homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*. L’Institut International de la Marionnette, L’Age d’Homme, Lausanne, 1992

PIZZI Katia, *et.al. Pinocchio, Puppets and Modernity. The Mechanical Body*. Routledge, Nueva York/Londres, 2012.

PUELLES Romero Luis. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Cendeac, Murcia, 2005.

SEGEL Harold B. *Pinocchio's Progeny*. The Johns University Press, 1995.

Théâtre du Cuisine <http://www.theatredecuisine.com/theatre-dobjet/presentation>

Otras Fuentes

ARAGÓN Louis. *Los colages*. Trad. Pilar Andrade. Síntesis, Madrid, s.a.

ARGULLOL Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

BACHELARD Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, México, 2012.[versión Kindle]

BAL Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Cendeac, Murcia, 2002.

BALAKIAN Ana. *El movimiento simbolista*. Trad. José Miguel Velloso. Guadarrama, Madrid, 1969.

BARTHES Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Trad. C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1986.

BARLINSKA Izabela. *La Sociedad Civil en Polonia y Solidaridad*, Centro de investigaciones sociológicas, S.XXI, Madrid, 2006

BATAILLE George. "VIII. Dossier "Hétérologie"" en *Œuvres complètes*. Vol II, Gallimard, París 1970.

BENJAMIN Walter. *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, *et.al.* Akal, Madrid, 2013.

BERISTAIN Elena, *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, México, 1988.

BUSTOS Eduardo. *La metáfora. Ensayos Transdisciplinares*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2010.

- CASSIRER Ernst. *Filosofía de las Formas simbólicas. El pensamiento mítico*. Ts. II., Trad. Armando Morones. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- DALTROP George “Museo Pío-Clementino” en *The Vatican Collections. The Papacy and Art*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1982.
- DUCHAMP Marcel. *Escritos*. Trad. María Dolores Díaz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.
- DUROZOI Gérard, *et.al. Diccionario Akal de Arte del Siglo XXI*. Akal, Madrid, 2007.
- ECO Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Trad. Francisca Perujo. Seix-Barral, Barcelona, 1965.
- FACOS Michelle. *Symbolist art in context*. University of California Press, Berkeley, 2009.
- FERRATER Mora José. *Diccionario de Filosofía*. Montecasino, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- FRAZER James George. *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Fondo de Cultura económica, España, 1981.
- FONSECA Isabel, *Enteradme de pie. El camino de los gitanos*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Ed. Península, Barcelona, 1997.
- GONZÁLEZ García Ángel *et.al. Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 2009.
- GROYS Boris. *Obra de arte total Stalin*. Trad. Desiderio Navarro. Pre-textos, Valencia, 2008.
- HEIDEGGER Martin. *Conferencias y Artículos*. Eustaquio Barjau Serbal, Barcelona, 1994.
- HESSEL Franz. *Paseos por Berlín*. Trad. Miguel Salmerón, Tecnos, Madrid, 1997.
- HILLBERG Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Trad. Cristina Piña Aldao. Akal, Madrid, 2005.
- KRAUS Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla, Kairós, Barcelona, 2008.
- LANZMANN Claude. *Shoah*. Trad. Federico de Carlos Otto. Arena Libros, Madrid, 2003
- LE GUERN Michel. *La metáfora y la metonimia*. Trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Cátedra, Madrid, 1976.
- LEOMTE Marcel, “Escritos Diversos” en *Ver y Leer a Magritte*. Trad. Bárbara Fernández Taviel de Andrade, Universidad de Castilla, 2000.

LYNCH Kevin. *Echar a Perder. Un análisis del deterioro*. Trad. Joaquín Rodríguez Feo. Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

LUNA Juan José. *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Ministerio de cultura, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984.

MAGRITTE René *Escritos*. Trad. Mercedes Barroso Ares, Madrid: Síntesis, s.a

MOREY Miguel. *Friedrich Nietzsche, una biografía*. Archipiélago, Barcelona, 1993.

MORTON Marsha. *Max Klinger and Wilhemine culture: on the threshold of german modernism*. Ashgate, Londres, 2014.

NIETZSCHE Friedrich. *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2009.

————— *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2003.

————— *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Gerardo R. Wehinger. Losada, Buenos Aires, 2004.

————— *Epistolario*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

————— *Escritos sobre Retórica*. Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Trotta, Madrid, 2000

————— *La gaya ciencia*. Trad. José Carlos, Mardomingo, EDAF, Madrid, 2011. [versión Kindle]

————— *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*. Trad. Luis Manuel Valdés. Tecnos, Madrid, 2010.

PAZ Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

————— *Los hijos de Limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona, 1974.

PEREC George. *La vida instrucciones de uso*. Trad. Josep Escué. Anagrama, Barcelona, 2012.

RODRÍGUEZ Prampolini Ida. *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones estéticas, México, 2006.

RODRIGUEZ Serrano Aarón. “Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz”, en *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*. No. 3, Madrid, 2015.

SANCHEZ José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999

SCHNEIDER Norbert. *Naturaleza Muerta*. Trad. Sara Mercader. Taschen, Italia, 2003.

SCHOPENHAUER Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Rafael -José Díaz Fernández y Ma. Montserrat Armas Concepción, AKAL, Madrid, 2005.

SOLIÑA Barreiro María “Escenografías del deseo Urbano. El escaparate como espacio fantasmal y límbico en el cine de vanguardia de los años 20” en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, [En línea] vol.6, num.2.

TANIZAKI Junichiro. *El Elogio de la Sombra*. Trad. Julia Escobar, Siruela, Madrid, 2008.

TEM., *Discursos V 69, Los filósofos presocráticos*. Edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá. Vol. 1, Gredos, Madrid, 1986.

TOMKINS Calvin. *Duchamp*. Trad. Mónica Martín Berdagué. Anagrama, Barcelona, 1999.

TORCZYNER Harry. *Magritte: signos e imágenes*. Trad. H. Torczyner, Blume, Barcelona, 1978.

WEBER Mark “Jewish soap” en *The Journal Historical Review*. Verano 1991 (Vol. 11, no.2).

WERNER Jaeger. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. Joaquín Xiral. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

WORRINGER Wilhelm. *Arte y Abstracción*. Trad. Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

ZAMBRANO María. *El hombre y lo divino*. Siruela, Madrid, 1992.

Otros enlaces electrónicos

Museo del *Campo de Concentración de Auschwitz-Birkenau*
<http://auschwitz.org/en/>

Museo de la *La Fábrica de Schlinder*
<http://www.mhk.pl/exhibitions/krakow-under-nazi-occupation-1939-1945>

Museo de *La Farmacia del águila blanca* de Tadeusz Pankiewicz.
<http://www.mhk.pl/exhibitions/13>

ORTIZ Rubén. *Fuera de escena. Teatro politizado y políticas del teatro mexicano* [En línea]. Mala letra, México, 2013.

<https://books.google.com.mx/books?id=ugmHBwAAQBAJ&pg=PP3&lpg=PP3&dq=ruben+ortiz+fuera+de+escena&source=bl&ots=f3Hyd-zfq&sig=GxBegPHBCHsHOKVM4GflopfpSyM&hl=es-419&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMIroLKqJm4xwIVBEySCh0x7gZG#v=onepage&q=ruben%20ortiz%20fuera%20de%20escena&f=false>

Real Academia Española. Definición de “Materia.”

<http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=oOoUCfBQHDX2N4aRBO6>

Fuentes referidas de la doctoranda

LARIOS Shaday *Escenarios post-catástrofe: Filosofía Escénica del Desastre* [Premio Internacional de Ensayo teatral 2010] Artezblai-Paso de Gato, Bilbao, 2011.

——— “Ensayar la fragilidad de la materia” en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (junio 2012)

<http://www.titeresante.es/2012/06/01/ensayar-la-fragilidad-de-la-materia-escenarios-de-lo-imperceptible/>

——— “Objeto post-catástrofe y la catastrofización de la materia. Preguntas y evidencias para un teatro de objetos documental” en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (mayo 2014)

<http://www.titeresante.es/2014/05/10/el-objeto-post-catastrofe-y-la-catastrofizacion-de-la-materia-preguntas-y-evidencias-para-un-teatro-de-objetos-documental-por-shaday-larios/>

——— “Objetualidades críticas contra la descomposición. Ciudades congeladas en la Quadrienal de Praga” en *Telecápita. Arte, pensamiento y nuevos relatos*. [En línea] (junio 2015)

<http://telecapita.org/colaboracion/objetualidades-cr%C3%ADticas-contr-la-descomposici%C3%B3n-%E2%80%9Cciudades-congeladas%E2%80%9D-en-la-quadrienal>

——— “Poéticas del mueble” en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [En línea] (febrero 2013)

<http://www.titeresante.es/2013/02/22/poeticas-del-mueble/>

LISTA DE IMÁGENES

Imágenes Capítulo I

Fig. 1 Eugène Atget , *Brocanteur 38 rue Descartes (5e arr) (1909)*

<http://www.photography-news.com/2011/02/in-photos-remembering-french.html>

Fig.2 *El enigma de una tarde de Otoño (1910)*

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005. p.17

Fig. 3. *El Enigma del Oráculo (1910)*

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005. p.14

Fig 4. *Retrato de Guillaume Apollinaire (1914)*

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005. p.34

Fig. 5. Alberto Giacometti *El objeto invisible (1934-35)*

<http://timothyquigley.net/vcs/fall04/images-surrealism/pages/giacometti-invisible.html>

Paul Nogué *Subversión de las imágenes. Abrigo suspendido en el espacio (1929-30)*

<http://wunderbuzz.co.uk/visual/subversion-of-the-images/>

Fig.6. Man Ray *El enigma de Isidore Ducasse (1920)*

<http://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=43741>

Marcel Duchamp *Artículo plegable de viajeros (1916-1964)*

<http://www.cnap.fr/underwood>

Maurice Henry *Homenaje a Paganini (1936)*

Le surréalisme et l'objet. L' exposition. Catálogo publicado por el Centre Pompidou, París, 2013, p.40.

Fig.7. Friedrich Nietzsche (1882)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p.11

Giorgio de Chirico *Autorretrato (Et quid amabo nisi quod aenigma est?)(1911)*

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, 2005, Alemania, p. 10

Fig. 8. Eugène Atget. *Detalle de tienda. Boulevard Strasbourg* (1921)

<http://artblart.com/tag/boulevard-de-strasbourg/>

Fig.9. Giorgio de Chirico, *Canto de Amor* (1914)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p. 41.

Fig. 10. Max Klinger, *Paráfrasis sobre el encuentro de un guante perdido* (1878-1881)

<http://art-bin.com/art/klingertexts/klinger1.html>

Fig. 11. Mary Faulconer, *Glove Shop Sign* (1934)

Emily Braun, *De Chirico. The Song of Love*, The Museum of Modern Art, China, 2014, p. 29.

Fig. 12. Tiziano *Ritratto d'uomo con un guanto* (1520-23)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_079.jpg

Fig. 13. Giorgio de Chirico, *Muebles en el Valle* (1927)

http://www.paolofabbri.it/corsi/txt/mobili_dechirico.html.

Fig. 14. Giorgio de Chirico *El filósofo y el poeta* (1913)

http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/NewYork/Morgan%20Library/Surrealist%20Drawing/de_Chirico_The-Poet-and-the-Philosopher.jpg

(1915)

http://es.museocarlobilotti.it/mostre_ed_eventi/mostre/la_magia_della_linea_110_disegni_di_de_chirico_dalla_fondazione_giorgio_e_isa_de_chirico

Fig. 15. Giorgio de Chirico *El Filósofo y el poeta* (1915)

Olga Sáenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, Fig. 2, s.p.

Fig. 16. Giorgio de Chirico *El vaticinador* (1914-15)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005. p. 42.

Fig.17. Giorgio de Chirico *Los proyectos de una muchacha joven (1915)*

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005. 45.

Fig.18. Anónimo *Maestro de Leiden (1628)*

Norbert Schneider. *Naturaleza Muerta*. Trad. Sara Mercader. Taschen, Italia, 2003, p.192.

Fig. 19. *Tromp-l'oil still life (1664) Samuel Van Hoogstraten.*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Tromp-l'oeil_Still-Life_1664_Hoogstraeten.jpg

Fig.20. Giorgio de Chirico *El ídolo (1927)*

<http://www.mchampetier.com/Grabado-Giorgio-De.Chirico-29809-obra.html>

Fig. 21 Max Klinger *Acorde (1894)*

<http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=114000215&anummer=413&detail=1>

Fig.22. Giorgio de Chirico *Melancolía de la partida (1915)*

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p.47.

Fig.23 Giorgio de Chirico *Sin título (1919)*

Luca Massimo Barbero. *Giorgio de Chirico. Ritratti, figure e manichini fino alla Nouva Metafisica*. Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2001. s.p.

Fig. 24 Ilustración de Carlo chi Ostri *Pinocchio (1901)*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Le_avventure_di_Pinocchio-pag020.jpg

Fig.25. Max Klinger *Elsa Asenijeff (1900)*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Max_Klinger,_Elsa_Asenijeff.jpg

Japonesa (s.a)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Klinger_-_Japonaise.jpg

Cassandra (1893)

<http://www.artflakes.com/en/products/max-klinger-kassandra>

Fig.26. Arnold Böcklin *Odiseo y Calipso* (1883)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p. 15.

Fig.27. Arnold Böcklin *La isla de los muertos* (1886)

<http://pictify.saatchigallery.com/534076/la-isla-de-los-muertos>

Fig. 28. Giorgio de Chirico. *El enigma de la hora* (1910-11)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p. 19.

Fig. 29. Giorgio de Chirico *Autorretrato* (1922)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p. 64-65.

Fig. 30. Giorgio de Chirico *La meditación matinal* (1911-1912)

http://www.paolofabbri.it/corsi/txt/mare_metafisica.html

Fig.31. Giorgio de Chirico *Yo iré...el perro de vidrio* (1914)

Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Taschen, Alemania, 2005, p. 22.

Fig.32. Giorgio de Chirico. *El astrónomo (la ansiedad de la vida)* (1915)

<http://cubicmuse.com/?tag=giorgio-de-chirico>

Fig. 33. Giorgio de Chirico *Los matemáticos* (1917)

http://www.4-construction.com/es/articulo/calles-en-las-pinturas-de-giorgio-de-chirico_7940/

***Los arqueólogos misteriosos* (1926)**

<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-mysterious-archaeologists/OQEIaS7hTcSG5w?hl=en>

Imágenes Capítulo II

Fig. 34. Entrada a la sede antigua de la *Cricoteka*. Las nuevas instalaciones de la *Cricoteka* inauguradas en el 2014.

Fotografías tomadas por la doctoranda en Cracovia, febrero del 2015.

Fig. 35. Arriba, maqueta de *El Retorno de Ulises* (1944)

Fotografía tomada por la doctoranda en el Museo de la Fábrica de Schlinder en Cracovia, febrero del 2015.

Abajo recreación posterior del espacio (1981)

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 41.

Fig. 36. Objetos de las víctimas del Holocausto en el Museo de la Fábrica de Schlinder

Fotografías tomadas por la doctoranda en el Museo de la *La Fábrica de Schlinder*, Cracovia, febrero del 2015.

Fig.37 Acumulaciones de objetos de las víctimas del Holocausto en el Museo de Auschwitz Birkenau.

Fotografías tomadas por la doctoranda en el Museo del *Campo de Concentración de Auschwitz-Birkenau*, Polonia, febrero 2015.

Fig. 38. Tumba memorial de la comunidad judía de Cuba. Cementerio de la Congregación Hebrea Centro Macabeo de Cuba. Cementerio fundado en 1906.

<http://josete.tumblr.com/page/27>

Fig. 39. Detalles de la ciudad de Cracovia en el 2015.

Fotografías tomadas por la doctoranda en Cracovia febrero del 2015.

Fig. 40. Tadeusz Kantor *Pintura* (1961); periodo *Informal*.

https://poishartcorner.files.wordpress.com/2014/02/24225521_1_x.jpg

Fig. 41. *Objetos pobres de Kantor*. De izquierda a derecha: Silla (*Wielopole, Wielopole 1980*), Espejo y Reclinatorio-buró (*Que revienten los artistas, 1985*), Libros viejos (*La clase muerta, 1975*), Silla de Kantor, Cruz y caja (*Que revienten los artistas, 1985*), silla Gólgota (*Wielopole, Wielopole, 1980*).

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, pp. 105, 138, 131, 65, 123, 133, 138, 103.

Fig. 42. La rueda de *El retorno de Ulises* (1944)

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 39.

Fig. 43. Tadeusz Kantor. Dibujo *Ulises y el espía Tafia* (1944)

Tadeusz Kantor. *La mia opera, il mio viaggio*. Federico Motta Editore. Arti grafiche Motta, Milán, 1991, p. 22.

Fig.44. Tadeusz Kantor, *Percha* (de la serie *Monumentos Imposibles*, 1970)

Heike Munder, et.al. *Tadeusz Kantor*, Migrosmuseum, Zürich, 2009, p. 115.

Fig. 45. Tadeusz Kantor. Dibujo del Armario y el movimiento de su contenido *En la pequeña casa de campo* de Ignacy Witkiewicz, 1961.

Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*. Trad. Graciela Isnardi, Ediciones La Flor, 2003, p. 50.

Fig. 46. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961)

Colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*.

Fig.47. Tadeusz Kantor. Instalación *Armario, interior de la imaginación* (1981), alusiva a *En la pequeña casa del campo* (1961)

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 45.

Fig. 48. Tadeusz Kantor, del ciclo *Hombres postizos* (1960-61)

Tadeusz Kantor. *La mia opera, il mio viaggio*. Federico Motta Editore. Arti grafiche Motta, Milán, 1991, pp. 104-105.

Fig. 49. Tadeusz Kantor *Armario, interior de la imaginación* (1961)

Tadeusz Kantor. *La mia opera, il mio viaggio*. Federico Motta Editore. Arti grafiche Motta, Milán, 1991, p. 167.

Fig. 50. Tadeusz Kantor Pintura del desbordamiento del Armario *En la pequeña casa del campo* (1961), escena climática de la metamorfosis de la materia

Tadeusz Kantor, *La escena de la memoria*. Fundación telefónica. Arte y tecnología. Madrid, 1997, s.p.

Fig. 51. Eugène Atget, *Rue de la Corderie* (Negativo de 1911; impreso entre 1920-1929)

<https://www.artsy.net/artwork/eugene-atget-rue-de-la-corderie>

Fig.52. Muebles de víctimas deportadas al gueto de Mielec, antes de ser confiscados, Polonia (1942). Autor desconocido.

http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=34936&lang=eng&site=gfh

Fig.53. Tadeusz Kantor en el Armario de *Wielopole, Wielopole*

<http://mm-actualidad.blogspot.com.es/2014/01/bio-objetos-tadeusz-kantor.html>

Fig. 54. El Armario y las perchas de *Wielopole Wielopole* (1980)

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 95.

Fig.55. Tadeusz Kantor, *Pintura* (1959)

Tadeusz Kantor. *La mia opera, il mio viaggio*. Federico Motta Editore. Arti grafiche Motta, Milán, 1991, p. 88.

Fig.56. Tadeusz Kantor, *Pintura* (1961)

Tadeusz Kantor. *La mia opera, il mio viaggio*. Federico Motta Editore. Arti grafiche Motta, Milán, 1991, p. 89.

Fig. 57. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961) de la colección del fotógrafo Colección de Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*

Fig. 58. Detalles de objetos y fotografías en el museo de la *Farmacia del Águila Blanca* de Cracovia

Fotografías tomadas por la doctoranda en el Museo de *La Farmacia del águila blanca* de Tadeusz Pankiewicz, Cracovia, febrero del 2015.

Fig. 59. Las sillas apiladas de *La máquina de la aniquiliación* (1963) objeto aparecido en el montaje *El loco y la Monja* de Witkiewicz

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 47.

Fig. 60. Personaje del Factótum. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961)

Colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*

Fig.61. Tadeusz Kantor, Dibujo que aparecía en la publicidad de la versión *El Armario* en Baden-Baden (1966)

Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*. Trad. Graciela Isnardi, Ediciones La Flor, 2003, p. 55.

Fig.62. Tadeusz Kantor, Del ciclo *Hombres- postizos* (1961)

Tadeusz Kantor. *La mia opera, il mio viaggio*. Federico Motta Editore. Arti grafiche Motta, Milán, 1991, p. 101.

Fig. 63. Tadeusz Kantor Dibujo de la *Máquina de Enterrar* (1961)

<http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=cric&id=201&str=2>

Su posterior reconstrucción (1982)

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 46.

Fig.64. Tadeusz Kantor *Difunta*, boceto de la Madre de *En la Pequeña casa del campo* (1961)

Józef Chrobak et.al., *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*. Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002. p. 66.

Fig.65. Fotografía de *En la pequeña casa del campo* (1961)

Colección del fotógrafo Aleksander Wasilewicz, cedida por su heredero (Tomislaw Wasilewicz) para esta tesis por medio de la *Cricoteka*.

Fig. 66. Tadeusz Kantor. Reconstrucción posterior del carrito de los niños de *En la pequeña casa del campo* (1981-83)

Tadeusz Kantor. *Obiekty/ Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Katalog prac., Cricoteka, Cracovia, 2007, p. 44.

Fig. 67. Armario del *Atelier* de Tadeusz Kantor en Cracovia.

Fotografía tomada por la doctoranda en el Atelier de Tadeusz Kantor en Cracovia, febrero del 2015.

Fig.68. Claude Lorrain, *Paisaje con el desembarco en Ostia de Santa Paula Romana*, (1639-40)

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sea-Port-at-Sunset-1639-xx-Claude-Lorrain.JPG>

Anexo de mi proceso creativo

La metafísica del objeto cotidiano en *El Solar del Estraperlo*

El solar del estraperlo es un proyecto que actualmente llevo a cabo junto a dos creadores de teatro de objetos en España: Xavier Bobés (Cia. Playgroundvisual/ Catalunya) y Jomi Oligor (Cia. Oligor/Navarra). Se propone como un campo de investigaciones objetuales *in si tu* que comprende varios años de trabajo en diferentes ciudades. El proyecto apenas está en fase de prueba, comenzó sus primeros atisbos en enero del 2015 y al momento, hemos dado una “conferencia performtiva” en julio 2015.²⁰¹ De este modo, han coincidido sus gestaciones con el proceso teórico que he llevado a cabo en la tesis. Durante el trabajo práctico me he preguntado y he reflexionado sobre las premisas de la definición de la metafísica del objeto cotidiano, he intentado aplicarlas y ver cómo se comportan, dentro del marco de este proyecto específico. Antes de desplegar mis apuntes, contextualizaré brevemente la naturaleza del proyecto.

El objetivo de nuestra agrupación es recuperar la memoria almacenada en los objetos de los habitantes de comunidades y contextos determinados. Buscamos hacer piezas de teatro de objetos documental a partir del encuentro y el trabajo de campo con las personas, sus pertenencias, la Historia del barrio y sus relatos objetuales. Así, *El Solar del Estraperlo* fue creado para investigar en las relaciones de los objetos, la memoria individual y colectiva, el barrio y la ciudad. Cuando pensamos en e concepto de “memoria” nos referimos a la totalidad de tiempos contenidos en el concepto “objeto”. Observar cómo persiste o cómo se ha transformado en el entorno presente, un afecto hacia un objeto del pasado. Entendemos la memoria como un cúmulo de temporalidades subjetivas en constante movimiento, y no sólo como una recuperación de un tiempo remoto En *El solar del Estraperlo* se conjugan dos objetivos que para nosotros representan y sintetizan la parte principal de este proyecto. Por un lado el trabajo en lugares invisibilizados, desapercibidos o afectados por algún acontecimiento natural o social; y por otro, el trabajo con todas las narraciones de las que es capaz de dar cuenta un objeto traficado, adquirido, desgastado, reciclado o trasladado entre tiempos y espacios. El cómo los objetos elegidos, culminan en algún punto geográfico, son portadores de una memoria singular y un trayecto específico adentro de un territorio acotado.

²⁰¹ <http://artssantamonica.cat/ACTIVITATS/tabid/134/any/2015101072/language/es-ES/Default.aspx#activitat1068>
Cfr. *supra*. “Introducción”, p.9, nota al pie de página. 1.



Residencia en el *Museo Ars Santa Mónica* de Barcelona

En este sentido, hemos comenzado nuestras indagaciones con un territorio de Barcelona: El barrio el *Raval*; incitados a elegir este punto urbano por influjo del titiritero Toni Rumbau (director del *Festival IF* de Barcelona y de la revista *Titeresante*), surgió el proceso del primer episodio del *Solar* que hemos denominado “**El Barrio Chino de Barcelona a través de sus objetos.**” Tras múltiples recorridos en la zona, terminamos por concentrarnos en el trabajo con los testimonios de los jubilados miembros de la *Asociación de Vecinos del Carrer Arc del Teatre* y con los dueños del colmado *La Montserratina* ubicada en Carrer Montserrat.

La revelación metafísica. Podría decir que nosotros partimos las derivas por el barrio ya con *una mirada metafísica de por sí* ante los objetos cotidianos, aunque predispuestos a dejarnos sorprender por los encuentros inesperados, íbamos con el objetivo de volver extraordinarias las percepciones ínfimas atesoradas por las personas dentro de sus pertenencias. Lo que para la gente era un recuerdo o a veces un objeto con un *valor afectivo* añadido, para nosotros se convirtió en *una revelación metafísica* y nuestro cometido, maximizar, hacer visible ese *afecto* en *El Solar*. A diferencia De Chirico y Kantor, quienes debido a lo explicado en los capítulos anteriores, fueron

“asaltados” por el tiempo extraordinario de la revelación metafísica bajo motivos distintos (las vitrinas de las calles de París, Nietzsche y Schopenhauer, o las desviaciones extraordinarias de la guerra), nosotros más bien estábamos buscando *a consciencia* el tiempo extraordinario contenido en los objetos por sus modos de circulación, su halo afectivo y en casi todos los casos, por su poder de supervivencia en el tiempo; por su capacidad evocativa de un tiempo específico del Barrio, condensado y evocado en su presencia. Al tratarse el proyecto de la memoria que habita en los objetos, y en cómo ésta se puede re-activar por la escena y transmitirnos algo de la historia del Barrio, terminamos sin pretenderlo, abocándonos al hallazgo y recuperación de “objetos antiguos”, al menos en esta primera fase de encuentros (el más antiguo, una máquina de coser alemana que tenía un siglo de vida).

Comenzaré a diseccionar los principios de la definición, conforme a la conveniencia del proyecto.

Tercer Principio: el presagio²⁰². Uno de los presagios apareció en la primera parada de la deriva por el barrio, *La Montserratina*. Al llegar al colmado advertimos que a la usanza de los viejos colmados, éste tenía repisas muy altas, de donde se solían bajar las mercancías con una especie de pinza metálica alargada. Sin embargo no tenían género, más bien para nuestra sorpresa, la más alta de las estanterías, estaba llena de objetos antiguos y la siguiente de botellas viejas. De manera inmediata comprendimos que todos esos objetos “tendrían algo que decir”, los leímos como presagios de memorias específicas del Barrio, colocados desde esa altura. Radios, transistores, cajas de galletas, cajas de madera con llave, cajas de mimbre, hueveras, balanzas, licoreras, ventiladores, sierras, máquinas de coser, relojes, etc. Una a una fuimos rescatando las historias, concluimos que *la Montserratina* es “un pequeño museo escondido” en el barrio del Raval. Los vecinos más cercanos van depositando ahí sus objetos. No me detendré en describir las historias de cada muestra, dirijo mi discurso hacia un objeto concreto, con el cual quisiera continuar la disección de los dos siguientes estadios.

El mayor presagio, ocurrió cuando uno de los hermanos nos llevó a la trastienda con el único fin de mostrarnos el espacio. Por entre el montón de cajas vacías, casi escondida, estaba una silla para niños, que no formaba parte de la estantería principal a la vista de la gente (“los objetos de más

²⁰² Enumero los principios según se vieron en la tesis, para mantenerlos identificables, pero me pregunto si podrían volver a numerarse cada vez de acuerdo a las características singulares de cada proceso. Por ejemplo, para *El Solar del Estraperlo*: primer principio, el presagio, segundo principio la cosa, tercer principio el enigma.

estatus”). En cuanto la percibimos, intuimos que en esa silla camuflada entre cartones, había un relato potencial. Lo insinuaba su materialidad, madera vieja, oscura, gastada (igual a los “objetos pobres” de Tadeusz Kantor, a sus ojos, esta sería una silla adecuada para desenvolverse por la metafísica material de lo informal). Al preguntar por ella, los hermanos nos contaron que había pertenecido a su padre cuando era niño, era una silla de más de ochenta años, construida por su abuelo, quien había sido ebanista. Detectamos los afectos que poseía esa silla, evocaba “la infancia del padre” (el cual llegó a hacerse cargo del colmado en los años cincuenta). Con sólo verla, los hermanos parecían revivir un sentimiento a nosotros desconocido. Era una silla que imponía cierto respeto en esa micro-historia que ahora explorábamos, aunque permanecía escondida, sin formar parte de las estanterías. No nos supieron decir porqué no estaba a la vista, y en ese gesto, dedujimos que en la silla se silenciaba un afecto que merecía nuestro respeto y también nuestro silencio. ¿Cómo podríamos denominar la metafísica de este objeto? ¿Qué era lo que presagiaba? ¿Cómo lo podríamos traducir hacia lo escénico? Al día de hoy que redacto este documento, seguimos en el tratamiento de nuestra preguntas, de momento “la silla de la Montserratina” se ha convertido en una de las protagonistas del *Solar* en este primer episodio del barrio chino. Quizá por todo lo que insinúa y a la vez calla.²⁰³

Primer principio: La cosa. A los objetos antiguos les es inherente una cierta manera de ser *cosa*, pues están ya fuera del uso cotidiano (con grandes excepciones); son materialidades que

²⁰³ Otro ejemplo curioso en cuanto al principio del presagio, fue el del mechero “del último sereno del barrio chino”. Estábamos alertas al escuchar los testimonios de nuestras comunidades protagonistas para capturar en la oralidad, el objeto que llamara nuestra atención, aquél que intuyéramos digno de comunicar algo. Los señores de la *Asociación de Vecinos del Carrer Arc del Teatre* (todos nacidos en los años treinta), no ponían el énfasis en los objetos por más que les solicitábamos ese enfoque. Así que los dejamos recordar sin condiciones (notamos que les placía escucharse unos a otros, podían pasar horas sin parar de hablar), mientras nosotros anotábamos los objetos aparecidos en esas narraciones. Llamó nuestra atención la figura del “sereno”, aquél antiguo vigilante nocturno del barrio que poseía las llaves de todas las casas y cumplía distintas funciones. Nos quedamos concentrados con la historia de las “velas diminutas” que portaba el sereno. Las que daba y encendía por las noches a los habitantes de los pisos más altos, al no haber luz. Presentimos, sin saber bien porqué, que ese acto mediado por una vela, tenía algo que revelarnos. Y en efecto, “las velas del sereno” fueron un verdadero presagio, que nos condujo al encuentro con un objeto “poderosamente metafísico.” El sr. Eduardo de la Vega (Presidente de la *Asociación de Vecinos del Carrer Arc del Teatre*) terminó por localizar por entre los lugares más escondidos de su casa, el mechero de aquél sereno. Un viejo encendedor de los años setenta de color dorado que había dejado de recuerdo a una sra. del Barrio, el día que dejó de trabajar. El sr. de la Vega conservaba aquella reliquia y según nos dice, el dueño era el último sereno del Raval, apodado “el grabado.” De este modo, para nosotros fue simbólico que él decidiera dejar al proyecto *el mechero del último sereno del barrio chino*. Presentimos que ese pequeño artilugio tenía todo el potencial de sugerirnos algo de la “oscuridad del barrio”, de sus figuras de poder y vigilancia y de sus posteriores transformaciones en otras figuras que poseen actualmente el mismo rol bajo otros nombres. Le localizamos una mirada al mechero, un animismo implícito. Se tornó en algo “sagrado” para nosotros, y al ser de las últimas adquisiciones, al día de hoy que termino esta tesis, no hemos resuelto su presencia escénica, el cómo transmitir las fuertes dimensiones metafóricas congregadas en su cuerpo insignificante.

son de antemano “objetos poseídos” en el sentido de Baudrillard. Dice este filósofo sobre los objetos antiguos:

Son seres consumados. El tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo, es auténtico. El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato de familia. Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo [...] El objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado. Ese acontecimiento consumado al cual significa es el nacimiento. Yo no soy el que es actualmente, pues eso es la angustia, yo soy el que ha sido, conforme el hilo del nacimiento inverso del que este objeto me es signo, que desde el presente se hunde en el tiempo: regresión. El objeto antiguo se nos da como mito de origen [...] Todo objeto antiguo es bello simplemente porque ha sobrevivido y se convierte por ello en signo de una vida anterior.²⁰⁴



El “pequeño museo” de La Monserratina

En todas las objetualidades encontradas en el Barrio, prevalecía este ser “retrato de familia”; o “retrato de amistades ya fallecidas o “retrato de negocios desaparecidos”, activos en épocas remotas. Casi esos objetos podían designarse con los nombres de las personas, configurando ya de

²⁰⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de las objetos*. trad. Francisco Gonzáles Aramburo. Gallimard, Paris, 1969, pp. 85-86, 94.

entrada una *sinécdoque*. Aparte del mechero (el sereno) y la silla (el padre), ubico dos objetos más para ejemplificar este nivel de cosificación:

-Una caja de galletas “Birba” que ocupaba la estantería superior de *La Montserratina*, ésta había sido una caja en la que durante los años veinte, el abuelo de los hermanos Jordi y Agustín (los herederos y trabajadores en el colmado), solía guardar sus herramientas en un huerto ubicado en Lleida.

-Una radio de los años veinte que había traído de Nueva York un embarcado de la marina mercante a la Sra. Mercé que vivía en C/ Arc del Teatre.

En una operación metafórica observamos que “la caja de galletas era el abuelo” y “la radio más que la Sra. Mercé, era un territorio geográfico: Nueva York.” Imaginábamos los trayectos (sus biografías) por los que tuvieron que pasar esos objetos para acceder al estatus de *cosas*, sustrayéndose del tiempo cotidiano, resistiéndose al desecho para devenir en “seres mitológicos.” Más aun la caja de galletas, por ser un “objeto de rango inferior”. Objetos subjetivizados por su antigüedad que desplegaban desde su presente sensaciones lejanas a sus relatores. ¿Cómo nos *cosificaríamos* nosotros frente a estos objetos mitológicos? ¿De qué manera traduciríamos estos vínculos encontrados hacia nosotros mismos y nuestro trabajo escénico?

Para la conferencia performativa mantuvimos nuestro rol de “detectives poéticos de los objetos.” Fungimos como “re-animadores” de lo que en éstos se acumulaba. Trabajamos ante todo con “el grado cero” del objeto real (en múltiples casos con el objeto como documento, esto es, como fotografía), bajo dos premisas: los objetos no se animan sólo con las manos y no contaríamos nada que no estuviera contenido en el objeto. En este sentido, intentamos desplegar al máximo todos los informantes de las muestras, sin de momento involucrar nuestra historia individual. Se trataba de objetos ya bastante individualizados, subjetivizados, y nuestra tarea fue la de atender los límites de esa capacidad evocativa implícita en el objeto. “Nos objetualizamos” de alguna forma al tratar de respetar el protagonismo de las materialidades encontradas; mediante ese respeto buscamos igualarnos en condiciones con “lo insignificante” y en momentos, conseguimos volverlos realmente protagonistas, abocados a lo que desde su grado cero ya representaban.

Segundo principio: el Enigma. La silla de la *Montserratina* se manifestó como la más enigmática de las muestras. Así que decidimos trasladar hacia nuestra conferencia este *enigma*, sucedido por todo lo que se omitía de ella. Los hermanos de la *Montserratina*, sin que nosotros se lo solicitáramos, nos prestaron su reliquia.

La tuvimos en la residencia artística y la estrategia a la que llegamos para transmitir su enigma fue la siguiente: primero contamos su historia, su hallazgo como presagio en la trastienda, oculta pese a todo lo exhibido en “el museo”, lo hicimos a través de una reproducción en miniatura de la misma que emergía de una cajita de latón oxidada. Cuando la hicimos aparecer, mantuvimos silencio en contraste con la media hora que llevábamos dando datos. Había algo en ella que dejamos en claro que nos fascinaba, pero nunca supimos decir el qué. A la vez, en uno de los muebles del lugar, permanecía oculta la silla real; después de la participación de los vecinos del barrio (que estaban presentes en la conferencia para intervenir con sus relatos) y del otro de nuestros invitados, el director del *Museo Etnológico* de Barcelona (Pep Fornés), presentamos a la última invitada: *la silla real*, que salía del fondo de un mueble iluminado por dentro, acompañada de un tema musical procedente de un vinilo. Lo que siguió, para mi representa el primer paso de la metafísica del objeto cotidiano con toda su fuerza en cuanto a la *espectralidad*. Una vez más corroboro que el tiempo poético del objeto está estrechamente vinculado a su enigma (como en el acoplamiento del segundo principio y el primer paso del proceso de la metafísica del objeto cotidiano, suscitado en el Armario de Kantor).



Reproducción en miniatura de la sillita de *La Montserratina*

Primer paso del proceso: La decisión del modo en que se efectuó este paso, estuvo influenciada por el concepto de la metafísica del objeto cotidiano. Tratamos de analizar cómo escenificar la posible “libertad de la silla.” Decidimos dedicar cinco minutos -lo que duraba el tema musical- a la exclusiva contemplación de la silla. Reunidos en una especie de “sala de estar” que

reconstruimos en la residencia, sacamos lentamente la silla del mueble y la suspendimos con un artefacto giratorio en medio del lugar. Nos dedicamos a verla girar y nada más. En una búsqueda por dejar ser en plenitud lo que el objeto era -al modo del *objeto puro de conocimiento* de Schopenhauer- tensa a su vez, por los dos frentes del proceso de la metafísica del objeto cotidiano, tensión surgida en el tránsito de un paso hacia el otro. Pude identificar este lapso de la siguiente manera:

1) Dejar a la silla “ser una silla”, desligada de todo tipo de contexto, apartada, retraída en sí misma, adentrada en su *enigma*, manifestándose extraña, como “vista por primera vez” bajo ese insólito foco de atención que le era concedido; descontextualizada incluso de su “ser mitológico” (estar en una vitrina o un sitio doméstico privilegiado que le diera ese estatus de “reliquia familiar”) o su “ser deteriorado” (estar, acorde a su materialidad, entre los objetos olvidados, en desuso o a punto de ser tirados, en un trastero).

2) Verla igualmente poseída de su historia, su vejez, su afectividad inherente, su biografía dada la proyección subjetiva que ya contenía. Y su gran incógnita, su ser “obra abierta”: ¿Porqué al ser un objeto afectivo tan importante, estaba abandonada entre las cajas vacías en un “museo popular” de objetos vecinales del recuerdo?. En esta dualidad la silla fue protagonista, emanó su multiplicidad de sentidos e intento de sin-sentidos simultáneos; la acción de contemplarla seriamente y “darle tiempo de ser lo que era” la *espectralizó*. Se des-ubicó, se des-temporalizó, se extrañó. Descubrimos que “darle a los objetos tiempo de ser lo que son”, impulsados por estímulos escénicos (un tema musical, una luz, dejarle girar suspendida en el aire), puede tender a *espectralizarlos*. El darle una dimensión aérea, más arriba de todos que la mirábamos sentados desde abajo, la elevó literalmente de estatus, la *monumentalizó* por cinco minutos, en una tipo de “pedestal invisible”, la silla cambió de jerarquía. De la trastienda de la Monsterratina se desplazó a un experimento de espectralidad, en el campo de pruebas de *El Solar del Estraperlo*.

Observé la tensión en nosotros porque no nos atrevimos a dejar “la silla como era”. Tuvimos que ayudarle a “espectralizarse” con música, luz y un elemento giratorio. ¿Qué hubiera pasado si la hubiéramos dejado sin nada, sólo colocada así, estática con luz normal, frente a todos y en silencio? ¿Teníamos miedo del aburrimiento de las personas, buscábamos un golpe de efecto? ¿Tan difícil es mostrar la historia de los objetos antiguos, mitológicos y poseídos por lo que son durante cinco minutos en un espacio compartido? No fuimos radicales, algo en nosotros intuyó que había que

“ayudarle” a “dramatizarse metafísicamente hablando”; reforzar con un medio extra, su sustancia lírica, su anatomía metafísica del drama.

De Chirico pintó el guante rojo de cirujano (que ya es un dato) junto a la cabeza de Apolo de Belvedere, una pelota verde y un título; Kantor colocó al Armario con sus “hombres postizos”, las bolsas, sus dos máquinas (el carrito y la máquina de enterrar), un manifiesto y un guión de acciones. ¿Es realmente posible liberar a los objetos el antropomorfismo, objetos puros como ideas y sin conceptos, como si se rompiera el rosario de los recuerdos o como si los mirará “un loco, un genio, un artista” en términos de Schopenhauer? Para nosotros, hay una tensión desde el primer instante en que se busca separarlos de cualquier tipo de asociaciones, y quizás sea ahí en donde comienzan nuestras exploraciones, en esta zona sin estadio específico, que tensa al objeto.



El salón estraperlista al pie la Rambla de Barcelona

Segundo paso del proceso: Como lo he mencionado, hay sinécdoques evidentes en todos estos objetos reales (los objetos en lugar de las personas, los objetos en lugar de los hechos del barrio, los objetos en lugar de los lugares desaparecidos, etc.). Más allá de eso, creo que para nosotros parte de la metáfora potencial de estos objetos, es la posibilidad de hacer visible su tráfico,

su paso de un lugar a otro, el *desvío* en sí mismo que es consustancial al acto metafórico (su cambio de espacios, de manos, de estatus, de sentidos con el paso del tiempo, etc). El cómo se suscitan los desvíos de los objetos que en un momento fueron cotidianos o que todavía lo son, y en ese movimiento, son capaces de detonar una memoria local, a la par que nos proporcionan su oportunidad de espectralizarlos. Creo que se puede hablar de la emergencia de la metáfora, en tal espacio de paradojas con esta clase de objetos llenos de memorias y afectos: entre más memorias locales condensan, más propensiones a espectralizarse poseen. En mi perspectiva, puede llegar a ser tan fuerte la afectividad que representan, que termina por desbordarlos en ese impulso, los coloca en una sensación de eternidad, anacrónica, capaz de representarnos a muchos.

Sus animaciones, son para este proyecto, re-animaciones de su realidad intrínseca; la aventura del sentido que se puede abrir en nosotros y en el espectador, al plantearlos en este espacio paradójico. Estamos en la difícil empresa de decidir las tácticas más apropiadas para hacerle justicia, al poder metafísico de los objetos reales, objetos testimoniales del Barrio Chino, cargados de poesía y de memoria.