

11

CUADERNOS
EL PÚBLICO

TADEUSZ KANTOR



¡Que revienten los artistas!

EL PÚBLICO

Si desea estar informado de la vida teatral en España y en el mundo, suscríbese a este periódico. Todos los meses tendrá en su casa una revista de 64 páginas, en la que se recogen todas las sugerencias de nuestra vida teatral: estrenos, crónicas de festivales nacionales e internacionales, recorrido por los escenarios de las principales capitales del mundo, entrevistas, informes, cifras de las recaudaciones de taquilla...

Junto con esta revista recibirá diez veces al año un cuaderno monográfico de 72 páginas, como el que tiene en su manos, dedicado a tratar en profundidad los temas más relevantes de la vida teatral. Hasta ahora hemos dedicado algunos de estos cuadernos a tratar aspectos de política y sociología del espectáculo, a revisar la obra de personajes, compañías o periodos históricos de nuestro teatro (Valle-Inclán, el teatro catalán, el Lliure) o a difundir en España la obra de los grandes creadores internacionales (Bob Wilson, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Bergman...).

Coincidiendo con el número doble de verano recibirá la tercera edición de la Guía Teatral de España, un volumen de casi 400 páginas que recoge y actualiza el censo de los teatros, las compañías, los grupos, las producciones, los festivales nacionales e internacionales, los distintos oficios conectados con el espectáculo, los responsables de la política teatral en municipios, comunidades autónomas y en la Administración central.

Utilice el boletín de suscripción o escriba, simplemente, al
CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL. c/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.

Indíquenos la forma de pago que le resulte más cómoda:

Giro postal, detallando número y fecha de expedición.

Cheque bancario a nombre de INAEM.

Transferencia bancaria a la c/c 893 del Banco de España. c/. Alcalá, 50.
28014-Madrid.

PRECIO DE LA SUSCRIPCION ANUAL, 2.500 PTAS.

Para cualquier duda o información llame al teléfono de suscripciones: (91) 270 51 99,
de 9 a 2 de la mañana.

Z. 540

TADEUSZ KANTOR



¡Que revienten los artistas!

EL PÚBLICO



2

MADRID, FEBRERO 1986

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral del Instituto
Nacional de las Artes Escénicas y
de la Música.

Director:
Moisés Pérez Coterillo

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.
Teléfonos:
Redacción: 270 57 49 y 279 32 96.
Suscripciones: 270 51 99.

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid
Depósito Legal: M-524-1985.

Este cuaderno se vende conjunta e insepa-
rablemente con el número 29.

SUMARIO

6 Tadeusz Kantor y el teatro Cricot 2 (Denis Bablet)

28 Con Tadeusz Kantor (Franco Quadri)

38 Escritos de Tadeusz Kantor para "¡Que revienten los
artistas!"

55 "¡Que revienten los artistas!". Guía del espectador

65 Cronología

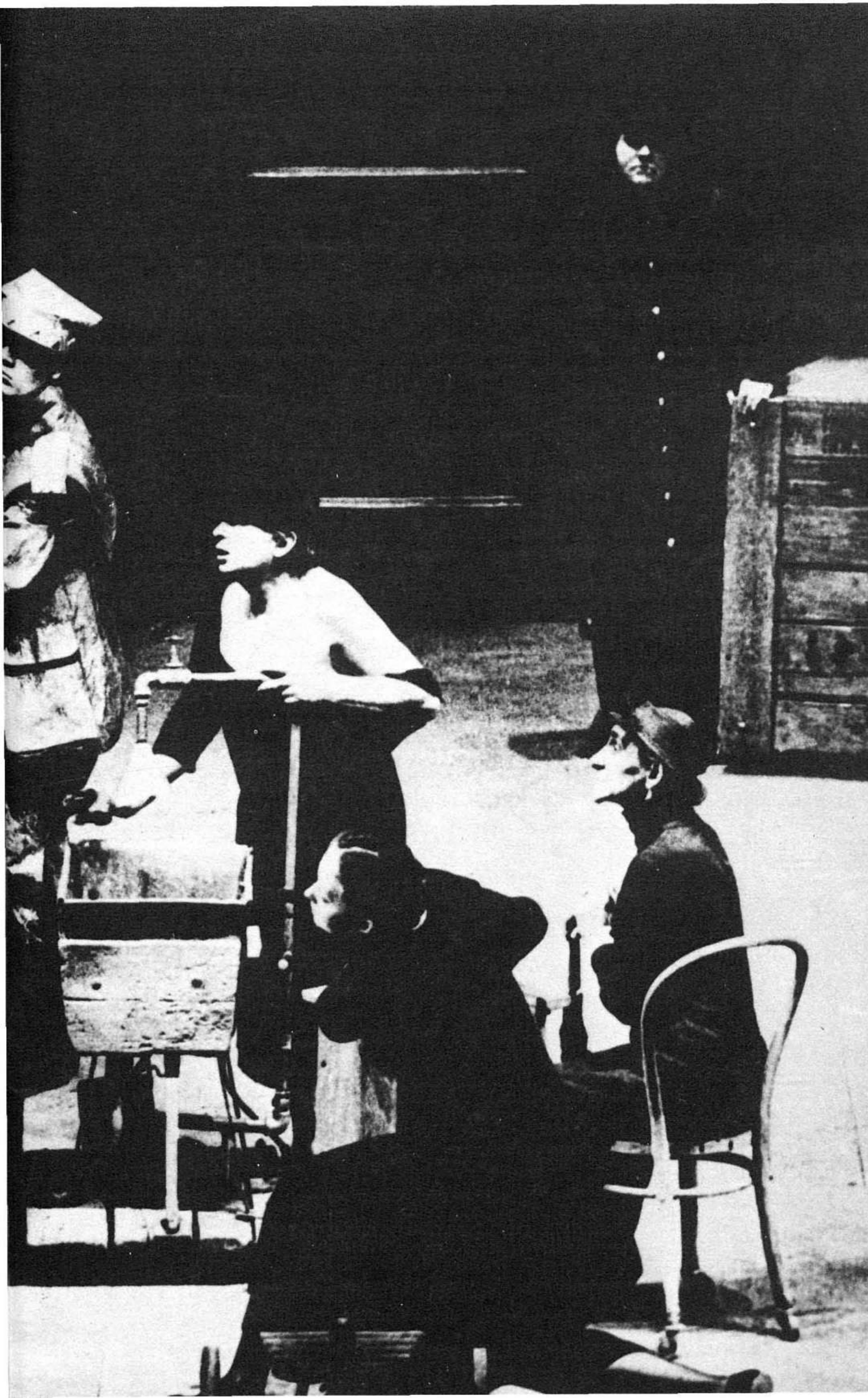
70 Bibliografía

N. de la R.

Los textos de Denis Bablet y de Franco Quadri que se incluyen en este volumen, fueron publicados respectivamente en "Les Voies de la création théâtrale", Vol. XI, París, Editions CNRS, y en "Il Teatro degli anni settanta: Invenzione di un teatro diverso". Giulio Einaudi Editore, Turín.







Dentro de unas semanas y en el marco del Festival Internacional de Madrid, Tadeusz Kantor y su singular compañía Cricot 2 presentarán en España su último espectáculo, que tiene el rotundo título *¡Que revienten los artistas!* Para quienes pudieron ver en los últimos años, a su paso por nuestro país, sus anteriores montajes, *La clase muerta* y *Wieolopole, Wielopole*, el mundo poético de Kantor les resultará familiar, reconocible. Tal es la personal e irreplicable hechura de un teatro que parece pensado para llevar la corriente a la domesticación estatal de la escena en Polonia y que se reclama heredero de una vanguardia artística incontaminada, la que protagonizó la gran revolución en el arte a comienzo de este siglo que ya termina. Quienes asistan por primera vez a este "teatro de las emociones" del gran creador polaco se sentirán seguramente sorprendidos en esa trampa que tiende la memoria sobre los recuerdos de la infancia y que traiciona, altera, violenta los datos a fuerza de elevar su temperatura hasta la insistencia de la fiebre o la pesadilla. Kantor se mueve en el mismo espacio fronterizo con la muerte que fue también escenario de sus anteriores espectáculos, pero altera y complica las leyes de su particular gramática para hacer aparecer casi con categoría de protagonistas a los objetos, un ejército de ortopedia que tiene que ver más bien con la máquina de la tortura y que abre la puerta de su teatro a la invasión de un mundo plástico que ha acompañado al creador durante toda su vida.

Tan distintos entre sí y a la vez tan semejantes, los tres últimos espectáculos del artista polaco han recorrido en un fervor unánime los principales escenarios del mundo. Estrenado en Nuremberg, presentado en el Festival de Aviñón el pasado verano y representado en Varsovia hace escasas semanas, *¡Que revienten los artistas!* vuelve a demostrar la extraordinaria lucidez y la radical personalidad de uno de los grandes creadores teatrales de este siglo. A recorrer su obra y valorar su aventura teatral hemos dedicado este cuaderno.



TADEUSZ KANTOR Y EL TEATRO CRICOT 2

DENIS BABLET

En Cracovia, en 1955, Tadeusz Kantor funda el Teatro Cricot 2. En 1980, después de nueve meses de trabajo, el Teatro Cricot 2, termina *Wielopole-Wielopole* en su taller florentino de la iglesia de Santa María, y pronto, este espectáculo, igual que *La clase muerta*, comienza a recorrer mundo: Edimburgo, Londres, París, Cracovia, Varsovia, Gdansk en 1980; Milán, Roma, Florencia, Génova, Parma, Ginebra, Zurich, Caracas, en 1981... Extraño destino para un teatro que reivindica su originalidad y que en realidad no se parece a nadie. A lo largo de veinticinco años, sólo ha estrenado ocho espectáculos. En

ese mismo espacio de tiempo, cualquier otro teatro hubiera producido decenas y decenas de espectáculos. Incluso su propio nombre resulta enigmático para quien no sea un buen conocedor de la cultura polaca. Cricot: en el período de entreguerras define un teatro que no lo es propiamente; se trata más bien de un cabaret literario de Cracovia, o de lo que hoy se conoce en Europa como un café-teatro, donde se dan cita pintores —María Jarema, entre ellos— y escritores, como el hermano de la propia María Jarema. Indudablemente se trata de un medio artístico, de un lugar de encuentro situado bajo la doble invocación de la bohemia y de los pintores vinculados al teatro. Son pintores célebres que se dedican a sustituir los viejos trajes y decorados por nuevos paneles y figurines de su invención. El resultado es una empresa simpática y un repertorio ecléctico: se pueden ver las obras casi surrealistas de Jarema, junto *Les Aieux* o *La farce de Maître Pathelin*. Kantor recuerda haber visto allí algunos espectáculos durante su época de estudiante en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, pero para un estudiante sin medios, frecuentar un café-teatro era un lujo que sólo podía per-

mitirse la burguesía. ¿Dejó realmente huella Cricot 2 en la evolución del teatro polaco? Sin duda. Pero no por su espíritu de vanguardia, que era real, aunque limitado, sino sobre todo, por su voluntad de situarse fuera de las convenciones de la vida teatral oficial.

Al elegir para su teatro el nombre de Cricot 2, Kantor ni reivindica ni reconoce parentesco estético alguno con aquel antecedente, pero le rinde un homenaje en forma de guiño. El es pintor, también, como los fundadores del primer Cricot, y se sitúa como ellos al margen del sistema teatral establecido. María Jarema, que es como un vínculo simbólico entre las dos "empresas" diseña los trajes de *La pieuvre* (El pulpo) de Witkiewicz, el primer espectáculo teatral que emprende Kantor. Pero Cricot 2 no tiene nada que ver con Cricot 1. La historia no se repite y el número significa más de lo que parece. A Kantor no le gustan los bohemios de oficio; prefiere un radicalismo y un compromiso total, tanto de palabra como de obra. Lo demostró en plena ocupación nazi de Polonia, después de la liberación, el estalinismo impuso su corsé, en 1955 la situación ya estaba madura para el riesgo y la aventura.

ORIGENES, FORMACION, COMPROMISO

Tadeusz Kantor nació en Wielopole en 1915. *Wielopole-Wielopole* es el título de su penúltimo espectáculo. Wielopole es un pequeño pueblo polaco, como otros muchos, pero tiene algo más: es una encrucijada, un lugar de encuentro entre dos comunidades, la judía y la católica, que conviven sin enfrentamientos, pero conservando sus diferencias y contrastes (1). Esta situación marcó profundamente a Kantor en su infancia y, aunque no se pretenda descubrir en ello una relación de causa a efecto, es preciso constatar que toda su vida, toda su evolución artística, se fundan en una serie de oposiciones, de tensiones y contradicciones libremente asumidas y superadas siempre que lo quiera o lo sienta necesario.

Desde el fin de su estancia en el liceo de Tarnow, Kantor comienza a pintar y *decide que debe ser pintor*. Inmediatamente le encontramos en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, siguiendo las clases de pintura y escenografía que imparte su maestro, el célebre escenógrafo polaco Karol Frycz, un profundo admirador y amigo de Edward Gordon Craig. Dos inclinaciones dominan desde entonces su pensamiento y sus actitudes. La idea de que no se trata en ningún momento de subordinar la pintura al teatro, o viceversa. Ninguno de los dos puede, ni debe, constituir un campo de experimento para el otro. Los dos son espacios que el creador puede cultivar. Kantor tomará partido por un teatro autónomo, lo cual no quiere decir que se levanten barreras insalvables: "Me considero tanto pintor como hombre de teatro, nunca he disociado estos dos campos de actividad" (2). Kantor es un creador abierto a todos los espacios: el lienzo, la calle y el teatro.

Dicho esto, él sabe que en la evolución de las artes, ocurre que cada una de ellas sigue un ritmo diferente, que uno influye sobre el otro, sabe también —y no se privará de repetirlo— que la pintura es el arte donde se operan, después de la segunda guerra mundial, las transformaciones más profundas. Dentro del teatro, la pintura ocupa el lugar del modelo, sin que se sienta la obligación de imitarla: "Cuando me baso en la experiencia de la pintura, no lo hago sólo porque sea pintor, sino porque se trata del único arte que supo cuestionarse a sí mismo, el único después de la guerra que supo vivir en un proceso de revolución permanente. Abstracción geométrica, arte informal, nuevo realismo, happe-

ning, arte conceptual, arte efímero, no son más que algunas de las fases de una evolución de la que cada una encerraba una negación de las funciones tradicionales de esta disciplina artística" (3). Otra inclinación, directa e indirectamente vinculada a la primera, se manifiesta desde sus comienzos en la Escuela de Bellas Artes: "Una tendencia comienza a dominar todos mis actos. Es la misma que me sigue influyendo hasta hoy. Se trata de un desarrollo continuo, de una revolución permanente y del convencimiento de que sólo las ideas radicales garantizan el éxito" (4).

Este radicalismo de Kantor es a la vez causa y resultado de una cultura que le penetra, que él capta, que le posee y que él acepta a través de un juego de encuentros y afinidades. No es casual que en sus tiempos de la Escuela de Bellas Artes admire profundamente las vanguardias de los años veinte por su autenticidad y su rigor, su fuerza y radicalidad. Y entre ellas de manera especial el constructivismo ruso, la Bauhaus, Schlemmer y Moholy-Nagy (5). En una época aún dominada por la impresión y la expresión, la sensación y la imitación, Kantor se siente fascinado por un aliciente científico: hacer racionalismo. Pero no tardará en sentir la necesidad de "oponerse a este punto de vista y, como él mismo ha dicho, crearse otro" (6).

En 1947 Kantor llega a Francia. Es una revelación. El Palacio del Descubrimiento. Allí se apasiona por los metales, las estructuras, los genes y las moléculas, toda una morfología que ignoraba hasta entonces, y al mismo tiempo se sumerge en la gran exposición surrealista de París, que le impresiona, aunque sin hacer de él un adepto al movimiento, pero descubriendo allí un mundo enigmático en el que la imaginación pura sobrevuela los objetos y la realidad cotidiana. Entonces es cuando él elabora, más allá del constructivismo, su concepto del espacio como punto de partida:

Me fascinan los espacios amplios:

Me dedico por completo

al estudio del espacio.

Llego a mis propias conclusiones.

El espacio adquiere para mí

un valor autónomo,

elástico,

dinámico,

recorrido por movimientos

de contracción y extensión

está vivo.

El espacio es quien forma

y deforma los objetos.

Esta es una actitud

de anti-expresión (7).

Kantor llega así a una pintura que se sitúa más allá del surrealismo y que él mismo califica de metafórica (1949-1955).

A partir de esta época el artista Kantor será el hombre de la vía estrecha: "Todo depende de un hilo" (8), escribirá un día. Para él, estén o no de acuerdo, los impulsos no restan nada al rigor de un radicalismo que no es de fachada. La cultura, asimilada de manera sensorial al mismo tiempo que crítica, no es un obstáculo para la creación. Kantor pertenece a la estirpe de los lúcidos que saben dónde está su sitio y no lo ocupan, sino que lo eligen y que también saben que en todo proceso dialéctico las contradicciones entrañan creatividad y generan evolución. Y que la fascinación está permitida a condición de que sea auténtica.

Estoy en contra del expresionismo porque en el fondo soy expresionista. Sé que el expresionismo llevado a sus últimas consecuencias conduce al fin del arte (9).

Soy un constructivista porque sé que la construcción es al menos un valor muy importante. Sin la construcción no se puede crear una obra de arte. Y al mismo tiempo estoy a favor del simbolismo y de la destrucción (10).

Estas declaraciones pueden parecer extrañas para quien se conforme con escucharlas sin comprender que para Kantor el arte no es una sabiduría, sino una actitud y un comportamiento.

¿Cómo no sorprenderse ante el término de "destrucción"? ¿Se trata sólo de la otra cara de Kantor? Wielopole era una encrucijada de civilizaciones, y Kantor es sensible al encuentro de las culturas, una europea, otra profundamente polaca. Esta situación explica el poder de convocatoria que tendrán sus "espectáculos" en Polonia y en el mundo entero. Kantor está también donde salta la chispa de los contrarios. Aun sintiéndose fascinado por el trayecto racionalista del constructivismo, rechazará bien pronto "el arte que se defiende a golpe de definiciones científicas" (11) y condenará a los artistas que utilizan métodos presuntamente científicos. La sinrazón es la clave de la razón. Por eso Kantor se sumerge en el mundo fantástico del siglo XIX, el universo de E. T. A. Hoffmann, el mundo irracional de Kafka, el simbolismo de Maelterlinck y Wyspianski o los misterios de Strindberg. Para Kantor ya está trazado el camino hacia tres de los grandes escritores polacos del siglo XX, Gombrowicz, Witkiewicz y Bruno Schulz. La lectura de sus obras le apasiona por momentos. No

todos tienen el mismo papel en su obra, ni le influyen de idéntica manera. No es su discípulo, sino su cómplice en la misma aventura. De alguna manera pertenecen al mismo universo, poblado de espejos que se devuelven mutuamente la imagen. Pero Kantor se sale por la tangente y afirma su originalidad. Witkiewicz y Schulz serán para él los compañeros de un juego de adultos, el del teatro y de la vida. Witkiewicz primero. Schulz después. Y luego los dos juntos.

TRES ENCUENTROS

De estos tres escritores, W. Gombrowicz no es el que más llama la atención de Kantor, aunque le interese su teatro del absurdo, y llegue a pensar en un montaje de *Yvonne, princesa de Borgoña* (12). Mucho más profundo es su encuentro con Witkiewicz y Schulz. Curiosamente Schulz y sobre todo Witkiewicz son también artistas plásticos. ¿Sólo casualidad?

CON WITKIEWICZ

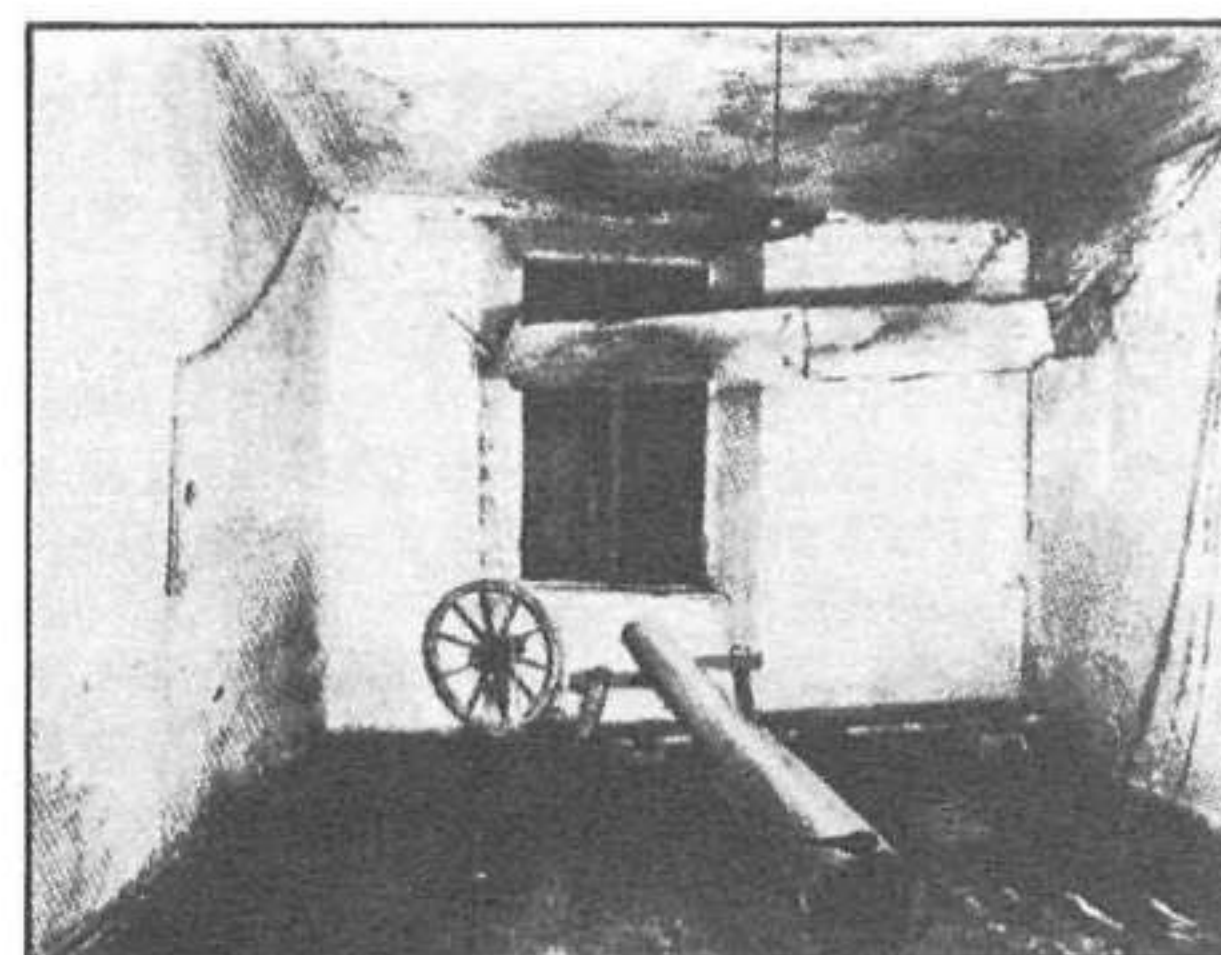
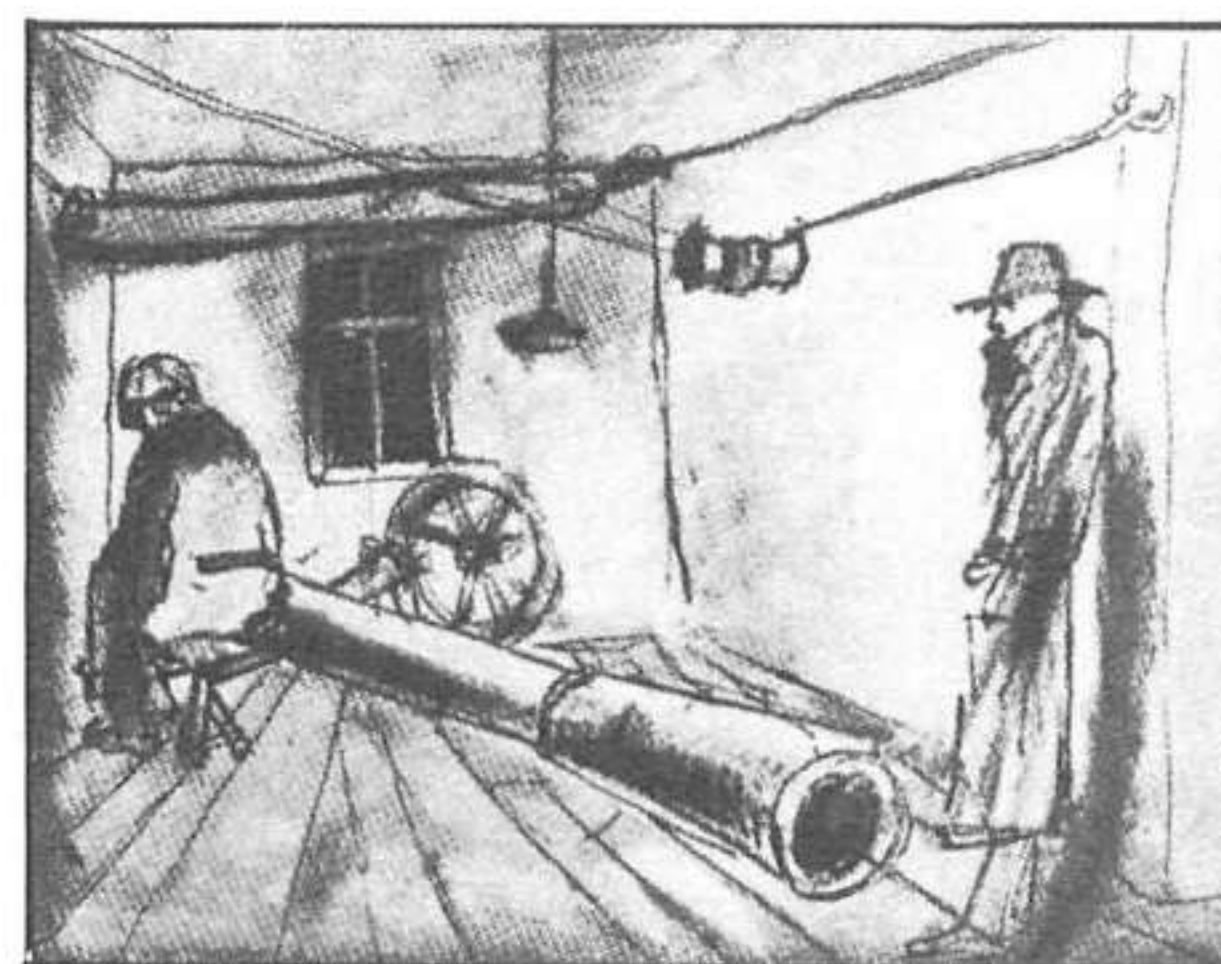
Aunque no le guste demasiado la pintura de Witkiewicz, Kantor reconoce su importancia en la evolución de las artes y ve en él un precursor del automatismo en pintura y del arte informal. El no es en modo alguno un adepto de la teoría de la "forma pura" (13), pero los dramas y las novelas de su autor le apasionan. Entre ellos hay más coincidencias que divergencias. Es algo que hay que subrayar.

En 1920 en su "Introducción a la teoría de la forma pura en el teatro", Witkiewicz escribe: "Al salir del teatro, el espectador debiera tener la impresión de un sueño extraño donde las cosas más intrascendentes tienen un inexplicable encanto" (14). Los espectáculos de Kantor no son precisamente sueños, su originalidad, como veremos, no es la que proclama Witkiewicz, pero Kantor es sensible a su estética de la negación, de la destrucción, elevada a la categoría de método artístico, a su mundo infernal, donde reina la catástrofe, a su rechazo de la sociedad vulgar, a su desprecio por la lógica habitual tanto de las palabras y de la sintaxis, como del comportamiento.

No hay huella de Kantor de esta mística de la creación que respira Witkiewicz, ni tampoco la menor profecía ¿pero cómo no iba a estar de acuerdo con él al constatar la trágica decadencia del teatro, que cuando ha abandonado el rito ha caído en la simple categoría de reproductor de la vida cotidiana, al pensar que "las formas del arte antiguo son de-

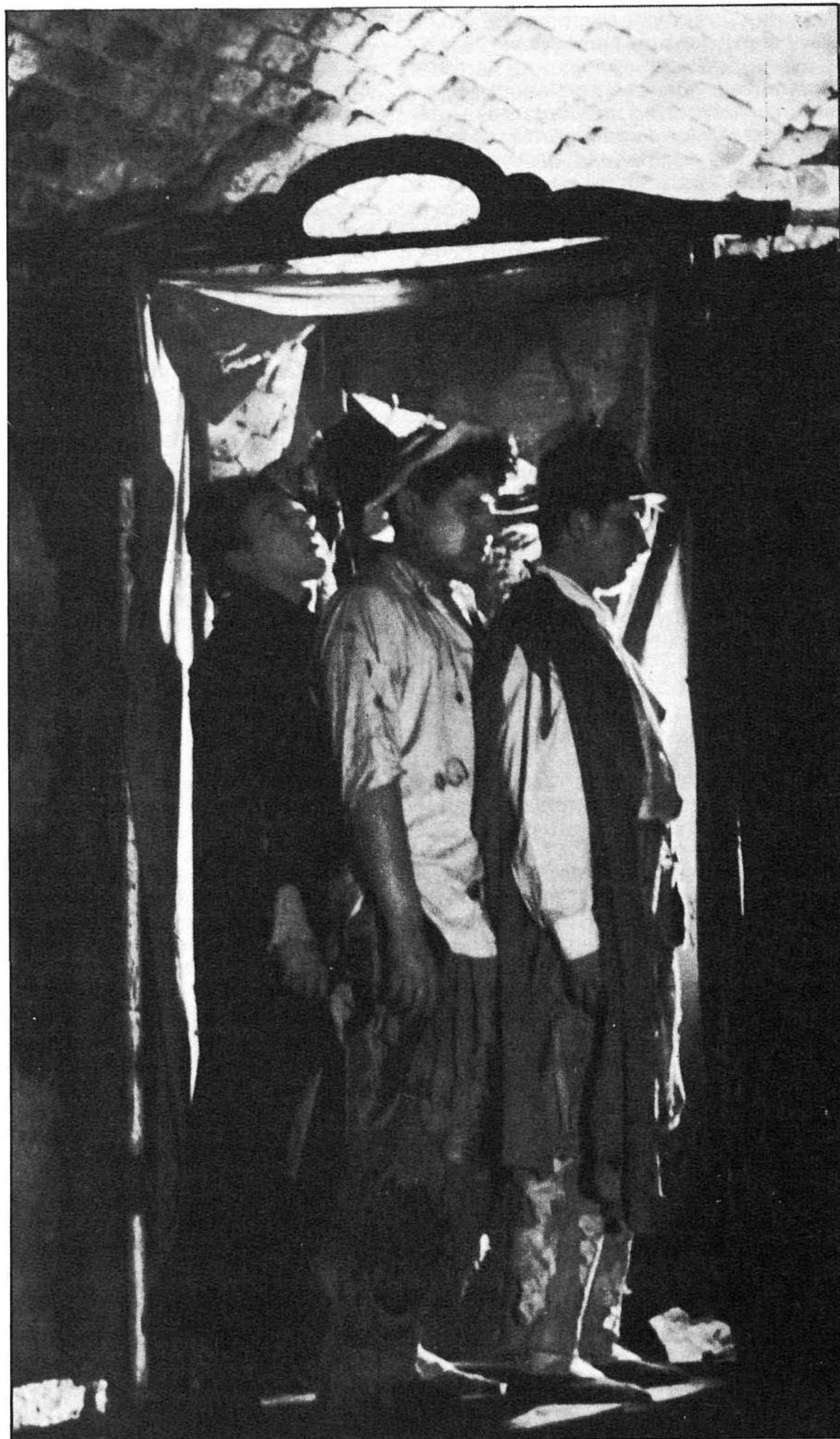
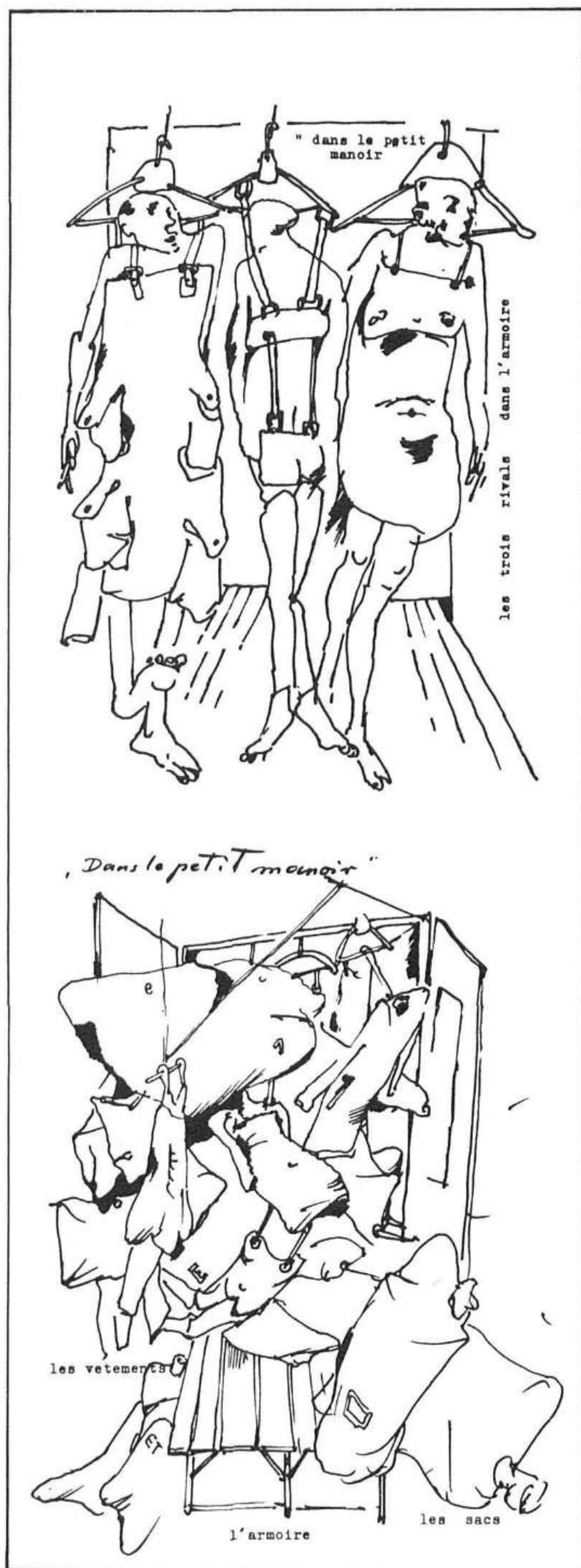
masiado tranquilas para los hombres de hoy, que no son capaces de transmitir vibraciones a sus nervios atrofiados. Hoy necesitan algo capaz de sacudir rápida y violentamente su sistema nervioso hastiado (...)" (15). El sabe también que el remedio no está en una artificial "re-teatralización del teatro", en una vuelta a las fuentes lejanas, sino en un teatro basado en la unidad dentro de la multiplicidad de los elementos (la misma concepción kantoriana de la multiplicidad será muy diferente de la de Witkiewicz). Los dos denuncian de distinta forma la plaga naturalista y subrayan la diferencia fundamental entre la obra escrita y la obra escénica. Para Witkiewicz la primera es sólo un libreto, "la obra solamente se crea cuando llega a la escena" (16). Esta concepción, original para la época en la que se expresa, deja un gran margen de libertad al "intérprete" del propio Witkiewicz. Kantor no abusará de esta libertad. Al hablar de ella pondrá sus fundamentos en otros datos: al rechazar la interpretación irá aún más lejos, siempre más lejos, dejando atrás a Witkiewicz. Los dos rechazan un teatro basado en la lógica de la intriga, regulado por las leyes tradicionales de la psicología, del espacio y del tiempo. Necesitan un teatro sorprendente. Witkiewicz desea un actor contrario al actor stanislavskiano; quiere que se sienta libre de la emoción y de la pasión (parece que estuviéramos escuchando a Edward Gordon Craig en "El actor y la supermarioneta" (17) y Kantor no podrá por menos que compartir estos deseos. Pero el parentesco termina aquí. Witkiewicz parece ignorar la verdadera importancia del actor, su cometido principal, "actuar", para no hacer de él, en un momento determinado, más que una simple pieza del rompecabezas formal del espectáculo. "No debe existir el actor como tal, debe ser un elemento del conjunto, exactamente como el color rojo en un cuadro determinado, como un tono en do mayor, dentro de una obra musical" (18). Es preciso comparar estos criterios con los principios y creaciones de Kantor.

Sin embargo, aún existe un punto crucial, donde Witkiewicz y Kantor coinciden. ¿Implica la renovación de la creación teatral la experimentación? ¿Debe un teatro de vanguardia ser un espacio de experimentación permanente? ¿La creación supone la experimentación o la excluye? Experimentar es intentar, ensayar, poner a prueba, rectificar cuando sea necesario, calcular, seguir un proceso científico (al menos en apariencia) para progresar en el camino de las certe-



Dibujos y maqueta de la escenografía de "La vuelta de Ulises" (1944).

"En la casa de campo", de Witkiewicz, espectáculo de Cricot 2, presentado en 1961 en Cracovia.
Dibujos de Kantor sobre la misma obra.



zas, conseguidas una tras otra. Es, en cierto modo, comprometerse sólo en la mitad de la acción, evitar los riesgos que se estimen innecesarios, no dejar nada al azar. Aunque sus motivos no sean idénticos, Kantor y Witkiewicz rechazan la experimentación. Witkiewicz escribe: "El arte y la experimentación son incompatibles. En arte no se puede experimentar, sino crear, con todas las consecuencias. Y cuando a pesar de todos los esfuerzos se produce un bodrio, también entonces hay que llegar hasta el final del intento. Solamente entonces se puede realizar algo importante" (19). El Teatro Cricot 2 no será un teatro experimental, sino el espacio de un comportamiento artístico basado en un compromiso total, sin que por ello se excluya el azar.

En la práctica artística de Kantor, el nombre de Witkiewicz no es solamente el de un hombre que le ha fascinado, o el sinónimo de una actitud artística, es también el de un compañero que comparte su aventura en forma de juego. Entre 1955, fecha de la fundación de Cricot 2, hasta 1973, fecha de la creación de *Les Mignons et les guenons*, Witkiewicz es el pilar del Teatro Cricot 2. Un pilar que parece sostener el edificio, en torno al que se da vueltas insistentemente. Un autor a quien se monta y se desmonta, textos que se "interpretan" ya veremos cómo. *La pieuvre, Dans le petit manoir, Le Fou et la nonne, La Poule d'eau, Les Cordonniers, Les Mignons et les guenons*, tantas obras de Witkiewicz como etapas en la "carrera" de Kantor se encuentran en cada encrucijada. Han existido tantos reajustes, nuevos pasos en la creación, rupturas con el pasado, que aún pueden rastrearse sus huellas.

Cuando en 1975 llega la hora de *La clase muerta*, Witkiewicz sólo parece un amigo lejano. Todavía pueden localizarse aquí y allá algunos fragmentos de trama de su obra *Tumor cerebral*, pero ya no hace falta que lo sepa el espectador (20). Por otro lado, no hay rastro de Witkiewicz en el título mismo de la "sesión dramática" (21) imaginada por Kantor. Hay alguien que se ha infiltrado y que fascina a Kantor, sin disminuir su originalidad. Simplemente se podría creer que a la hora que ha fijado el destino (¿azar o voluntad?) dos universos se dan cita, dos formas de comprensión del mundo, dos formas de actuar frente a él en la obra artística: Kantor y Bruno Schulz.

CON BRUNO SCHULZ

Kantor había leído a Kafka. De Bruno Schulz se hizo muy pronto un Kafka polaco. A Kantor no le gusta este tipo de

amalgama. Realmente tanto Kafka como Schulz tienen el mismo origen étnico, los dos pertenecen a una cultura alemana influida por una religión tradicionalmente considerada como autoritaria. Son dos solitarios. Su obra se sumerge en lo fantástico, que no es solamente forma, sino también materia, pero si se abre la corteza, la sustancia interior es diferente. Kantor es también sensible a las diferencias. Ha leído a Bruno Schulz después que a Witkiewicz. Es algo que puede comprobarse a lo largo de los espectáculos. En *La clase muerta* y en *Wielopole-Wielopole* es donde se perciben más claramente las afinidades entre Kantor y Schulz. Con su teoría del mundo como basurero y de los "objetos trampa" Schulz marca profundamente el último período de Kantor que ve en él precisamente a uno de los creadores del principio de "la realidad del grado inferior", que también forma parte de su propia obra. *Le Traité des mannequins, Les Boutiques de cannelle* y distintos relatos *Août, La Visitation, Le Sanatorium au Croque-mort, Le Retraité*, todos ellos testigos de un parentesco en la sensibilidad, la visión, esa cierta manera de dejarse penetrar por el universo y de captarlo. Destrucción, negación, insatisfacción, elogio de lo irrelevante. Ese es el material: escuchemos a Bruno Schulz. Nos invita al encuentro con los maniqués. El tema del viaje tan querido para el Kantor de los hombres y los cómicos eternamente ambulantes: leamos *Le Sanatorium au Croque-mort*.

Realidad del grado inferior. Cita de *Août*: "Sobre este montón de basuras, apoyada contra el seto y oculta en el follaje espeso de un arbusto se encontraba la cama de una chica tonta, Tonia. La llamaban así. Sobre esta montaña de porquería y detritus, donde se pueden encontrar zapatillas viejas, cazuelas agujereadas y escombros, estaba su cama metálica pintada de verde, calzada con dos ladrillos" (22).

Elogio de la basura. Volver a leer *Le Traité des mannequins*: "El demiurgo estaba enamorado de materiales sólidos, complicados, refinados. Pero nosotros preferimos la basura (...) El demiurgo, que es un gran maestro y artista, hace que la materia sea invisible, disimulándola bajo el juego de la vida. Nosotros, por el contrario, preferimos sus disonancias, sus resistencias y su torpeza" (23).

La cita con los maniqués, lo mismo: "En una palabra —concluyó mi padre— queremos crear al hombre por segunda vez, a imagen y semejanza del maniquí" (24).

Por más que sea profundamente original, *Wielopole-Wielopole*, obra maestra del arte actual, atestigua también un parentesco de actitud entre Kantor y Schulz, que alcanza la profundidad del ser, su necesidad y su modo de expresarse. En cierta medida *Wielopole-Wielopole* es una obra autobiográfica basada en la compenetración de la mitología de una civilización y la personal de un individuo: Kantor. Aunque no esté basada en una compenetración semejante, *Les Boutiques de cannelle* no deja de ser una "novela autobiográfica", para decirlo con palabras de Schulz, expresión directa de su "propia mitología privada", de sus propias historias, de su propia genealogía mítica" (25).

Y finalmente la destrucción. Un término que puede prestarse a confusión. Kantor ha dicho siempre que él no defiende la destrucción física, sino que la destrucción es para él un proceso y un método artístico. ¿No adoptaría para sí mismo Bruno Schulz esta misma postura?

"Se ha hablado de la tendencia destructiva de mi libro. Desde el punto de vista de ciertos valores establecidos, pudiera ser cierto. Pero el arte opera en la profundidad, antes que la moral, donde el valor se encuentra aún en estado embrionario. Como respuesta espontánea de la vida, el arte confiere tareas de estética, y no al contrario. Si el arte se limitara a corroborar lo que ya está establecido, se volvería inútil. Su función es convertirse en una sonda sumergida en lo impronunciable. El artista es un aparato que registra procesos en profundidad, allí donde se conforma el valor.

¿Destrucción? El hecho de que esta materia se convierta en obra de arte, significa que la corroboramos, que en la raíz de nuestra espontaneidad nos hemos pronunciado a favor de ella" (26).

TENSIONES Y CONTRADICCIONES

Tadeusz Kantor es al mismo tiempo constructivista y destructor, expresionista y anti-expresionista, admirador de la Bauhaus y admirador de la aventura científica en el arte. Kantor se alimenta de las fuentes del simbolismo, rebosante de un mundo fantástico que sólo él revela, hermano espiritual de Witkiewicz y de Schulz y sin embargo Kantor sigue siendo único. Único porque no se ha inmovilizado, porque su obra supera a las de quienes él admira, sin jamás copiarles, porque asume sus contradicciones. Un



Escenografía y traje de Tadeusz Kantor para "El rinoceronte", de Ionesco, presentado en el Stary Teatr de Cracovia en 1961.

artista complejo, que no se cristaliza en facetas, sino que está impulsado por las tensiones que son el motor de su creación. Tratar de abarcarlo hoy requiere practicar un corte transversal en su evolución, señalar una referencia en una línea de puntos quebrada, cuyo trazo definitivo sólo terminará de definir el futuro. La personalidad de Kantor aparece tanto en el centro como en los extremos, en el núcleo y en el margen. Es un artista dividido entre la carne viva y la inteligencia ordenadora de un motor de aventuras que él domina a riesgo de detener los juegos de azar a los que con frecuencia les somete. Quien juega con el fuego, juega consigo mismo. Lo importante es que él es capaz de captar el movimiento de la llama y alumbrar con ella su rostro cambiante. Kantor es el hombre de las múltiples caras, unas veces trágico, otras rompiendo a reír, unas veces enigmático, otras, sereno, otras retador o sumido en

sus sueños. Su cara es también el retrato de sí mismo. Aunque no oculta a veces su perversión, Kantor sabe muy bien que es su humor el que da a su obra y a él mismo sus dimensiones más originales, un humor capaz de surgir en los momentos más difíciles, un humor que ayuda a marcar distancias frente a los demás y a sí mismo, a destruir con la risa y a dominar con el miedo. Que Kantor se haya acercado al dadaísmo, que se haya emparentado con los dadaístas sin saberlo, desde la última guerra a la época del *Retorno de Ulises*, que los haya descubierto en 1963, no tiene nada de extraño. Marcel Duchamps se convirtió para él en uno de los grandes maestros del arte del siglo XX. Pero si aquel encuentro con el dadaísmo marcó profundamente al Kantor de los años sesenta, no le impediría volver a la emoción en *La clase muerta* y en *Wielopole-Wielopole*, para construirla mejor, sentirla y transmitirla.

PRACTICAS DEL TEATRO: ESCENOGRAFÍAS Y PUESTAS EN ESCENA

Resulta empresa peligrosa captar lo que asombra o lo que desconcierta intencionadamente o por sí mismo en la trayectoria de Kantor, ya que ha realizado una actividad teatral múltiple.

Desde 1945 hasta 1955 trabaja como escenógrafo dentro de los teatros oficiales. En Varsovia, Cracovia, Opole o Lodz realiza más de un centenar de escenografías. En realidad, en aquella época le resulta imposible vivir de su pintura, pero la escenografía no es para él un simple recurso económico. Como a él le gusta decir, se ha dedicado a ella "seriamente, como a la pintura, como a una obra de arte" (27). No le queda más remedio a comienzos de los años cincuenta, que realizar unos decorados realistas para *La Cruche cassée* de Kleist, *Les Corbeaux*



"El armario", sobre la obra de Witkiewicz, presentada por Cricot 2 en Baden Baden en 1966.

de Becque o *El alcalde de Zalamea* de Calderón, pero rechaza la mezquindad pequeñoburguesa y la esclerosis del llamado realismo socialista para trabajar en el sentido de una buena pintura realista. La apertura le permite como buen apasionado por el espacio y admirador de Apronaszko, volver a conectar con el constructivismo, sobre todo en la escenografía de *Medida por medida*. Pero ya entonces el artista que construye es también el que destruye y vacía, el que rompe el espacio estructurado para sustituirlo por un "espacio otro", "mental", el diseñado para la *Santa Juana* de Shaw, ocupado por tres maniqués gigantes, el Papa, el Emperador y el Caballero, los primeros maniqués de una larga serie que recorrerán el universo de Kantor. En *Antígona* destruye la arquitectura mediante el movimiento. *El rinoceronte*...

Cuando piensa en su doble actividad de pintor y escenógrafo, Kantor no pue-

de por menos que constatar que en pintura su proceso ha sido más rápido que en la escenografía y que este desfase se explica por culpa de los obstáculos que el teatro, como trabajo colectivo, contrapone a la expresión individual (28).

No sólo escenógrafo. Tadeusz Kantor también es director de escena en los teatros oficiales: en 1956, *La zapatera prodigiosa*; en 1963, *El candelabro*, de Musset, cuya realización adquiere la forma de un "ensamblaje": "Dije que había hecho un anti-Musset, porque teníamos una visión muy romántica de Musset... Mi trabajo también fue romántico, pero con un romanticismo que iba más allá del lirismo" (29).

TEATRO CLANDESTINO, TEATRO INDEPENDIENTE

Cuando hacemos balance de la obra teatral de Tadeusz Kantor, debemos

constatar que su actividad de escenógrafo y de director de escena en los teatros oficiales, ocupa un lugar relevante, pero lo esencial se encuentra por completo fuera de aquellas instituciones. Lo fundamental empieza con la "Historia del TEATRO EFIMERO/y MECANICO/ de MUÑECOS de la que únicamente se producirá un espectáculo. *La Mort de Tingati-les*, de Maeterlinck en 1938 en el Club de los Estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Cracovia" (30). Una experiencia completamente marcada por la influencia de la Bauhaus, Gropius, Schlemmer, Moholy-Nagy... y por su encuentro con el simbolismo y el sello de lo insólito y de la contradicción. Pero este episodio pertenece a la prehistoria de Kantor. La verdadera historia de Tadeusz Kantor, artista autónomo dentro del teatro e impulsor también de un teatro autónomo, se inicia en la época de las tinieblas y de las catacumbas, cuando en plena ocupación nazi crea en Cracovia un teatro clandestino, el Teatro Independiente. Dos espectáculos, *Balladyna*, de J. Slowacki, en 1942 y *La vuelta de Ulises*, de S. Wyspianski, en 1944, proclaman su originalidad al tiempo que presentan una serie de textos que exponen sus principios. Cuando Kantor recuerde más tarde esta experiencia constatará su aspecto renovador: "(...) Todos los valores que fui desarrollando, no sólo en el teatro, sino también en la pintura, nacieron durante la ocupación alemana, dentro del teatro clandestino" (31). Aunque reconozca más tarde que el escenógrafo va a rastras del pintor, el hombre de teatro integral director de escena, creador de espacios y recopilador de objetos en *La vuelta de Ulises*, practica desde 1944 un "nuevo realismo" primigenio y el juego con la materia que es susceptible de descomposición, anuncia el arte informal. La guerra priva al artista del gusto por los valores estéticos que pierden su contenido:

**Las ideas artísticas cambian
La abstracción deja su lugar al objeto
La ilusión es sustituida
por la realidad —realidad extraída
directamente de la vida,
La realidad brutal,
desprovista de estética.
En el territorio de la "obra de arte"
se sitúan
pedazos de la realidad
repugnantes,
brutales,
un trozo de madera podrido, cordeles
raídos, la rueda de un coche manchado
de barro, escombros, viejos cajones
cubiertos de polvo, un uniforme de
verdad, el ruido de una metralleta/ (32).**

Un día esta connivencia entre los objetos y la materia que nace del conflicto de la historia y de la vida llegará a integrarse en sistemas estéticos formalizados. Pero hoy se trata de una respuesta del artista al mundo en el que vive. Es la primera ruptura de Kantor con la ilusión, no con la figuración y la presencia directa. Después de entablar un largo diálogo con la realidad, repetidamente manipulada, Kantor volverá a pasar de nuevo de la negación de la ilusión a la afirmación de su presencia.

En esta época también, Tadeusz Kantor afirma su concepto del arte como actitud, pero simultáneamente define la concepción del teatro que practica y desea. Un teatro en crisis, una contestación fundamental:

Un teatro concebido como una experiencia vital:

No se mira una obra de teatro como se mira un cuadro, a través de las emociones estéticas que depara, sino por sí misma (33)

¡Una obra de teatro no se contempla! Se acepta una responsabilidad completa al entrar en un teatro (34).

Pero a condición de que el teatro deje de ser un lugar de costumbre y los espectadores, mirones. La realidad teatral debe ser infinitamente más concreta y física. Y los espacios mismos donde ocurre este acontecimiento deben perder ese carácter de lugar "neutralizado por prácticas seculares" (35) en que se han convertido los teatros de los géneros más diversos "edificios de inutilidad pública" (36). Y Kantor llama con todas sus fuerzas al teatro de sus sueños: "... un teatro capaz de tener el poder de la acción primitiva, turbadora!" (37); un teatro palpitante, vivo, basado en la persistencia de los contrastes, a la vez trágico y de risa soez, bárbaro y sutil. Desde este momento él tiene presente la separación entre la acción del texto y la de la escena, un juego de carácter no emocional en el que el actor no teme a la monotonía ni al automatismo. Ya entonces entiende el drama como un proceso. Para llevarlo a escena, hace falta en primer lugar "llevar a escena" a la propia sala. Del encuentro entre escena y sala nace la experiencia vivida. Pero aún es necesario, para llevarla al grado más alto de intensidad.

Conducir la obra teatral hasta ese punto de tensión en el que sólo media un paso de separación entre el drama y la vida, entre el actor y el espectador! (38).

A través de los textos y de los espec-

táculos del Teatro Independiente, Kantor confirma la originalidad de su proceso, cuando aún no ha cumplido treinta años. Durante este período la creación aparece inseparablemente unida a una reflexión traducida sobre el papel, una reflexión que alimenta a la creación y tiene en ella su punto de partida, una reflexión que, sin paralizarla, la ilumina y la orienta. Define sus bases, precisa su actitud. Nunca, a lo largo de su evolución, negará Kantor estos primeros principios, sino que permanecerán presentes durante toda su obra, y serán también los que adopte el Teatro Cricot 2. Pero aunque parezca que les ha puesto entre paréntesis durante un determinado período, es porque aparentemente han llegado demasiado pronto, la situación aún no está madura para recibirlos y porque la historia a veces frena los movimientos que la recorren. Pero la verdad es que ya entonces Kantor tiene un punto de partida, un credo, donde se contienen en germen las ideas y las prácticas del futuro.

EL TEATRO CRICOT 2, UN TEATRO AUTÓNOMO

En 1955, Tadeusz Kantor crea el Teatro Cricot 2: una decisión, un acto y un compromiso. (En arte, el concepto de compromiso significa "tener conciencia de los fines y de las funciones del arte en su destino" (39). Un impulso, una serie de creaciones que se insertan en un proceso evolutivo, en el nivel de las necesidades internas y sometidas al ritmo de las conclusiones sucesivas de cada una de ellas. Permanece una misma actitud bajo una diversidad de formas.

El Teatro Cricot 2 es la concreción misma de la idea del *teatro autónomo*. Autónomo en relación con la pintura. Aunque su impulsor sea pintor, no se trata de un teatro pictórico o de aplicación de los descubrimientos de la pintura. La pintura, con sus enormes posibilidades de renovación, que vive casi en una revolución permanente y que ha conocido sus épocas más elocuentes en el siglo XX, puede servir de modelo. Es una función importante, pero de ahí no pasa. El Teatro Cricot 2 no cuestiona valores plásticos, pero tampoco se refugia en un aislamiento perfecto. En contacto directo con los pintores, los poetas, encontrará el método de juego renovado necesario para la promoción del acto escénico.

La "búsqueda" del Teatro Cricot 2 no significa en modo alguno un trabajo de laboratorio. Se inserta en el propio proceso de la creación que sólo es posible

en un espacio de comportamiento libre, que permite actuar en el sentido de la *vanguardia*. Este concepto suena hoy como hueco y falso. Se ha vuelto banal, vulgar, vacío en la práctica de cualquier significado verdadero. ¡Cuántos falsos artistas modernos se deslizan por las autopistas doradas de las vanguardias oficiales, a los que Kantor denuncia con todas sus ganas! (40). Allí triunfan la fama y la moda, audacias tan raquílicas como superficiales, el barniz y la ilusión. Para Kantor, el modelo de las vanguardias está en los años veinte: desde el constructivismo a la Bauhaus, del futurismo al dadaísmo. ¿Qué quiere entonces decir "actuar en el espíritu de la vanguardia"? Ir más allá de la forma adquirida, no cansarse de buscar, renunciar a las posiciones ya conquistadas, no permitirse la terminación de una llamada plenitud, no cultivar un estilo..." (41). No explotar las formas y los hallazgos, no aprovecharse del prestigio adquirido, no perfeccionarse. Una vez que se ha creado, la obra de arte *existe*, vive su propia vida, no se puede perfeccionar. Si las nociones de arte y laboratorio son incompatibles, la razón reside en que el arte no conoce el progreso y que su evolución, como sus creaciones, no está sometida a sus leyes.

Teatro autónomo en relación también con el sistema y las instituciones. Tadeusz Kantor denuncia la institución donde tiene su sede un teatro caduco y los academicismos que ya sólo sobreviven a base de estimulantes. Se burla de todo el sistema de normas burocráticas que pretenden programar la creación, la empresa teatral y sus mecanismos y los plazos que impone para la fabricación de los espectáculos, bajo el sistema de temporadas y repertorios; el doble marco de un sistema sobradamente conocido a base de ensayos y producciones... Un sistema heredado del siglo XIX sólo puede conducir al eclecticismo y la decadencia, porque excluye la ambición y el riesgo. Vive de tradiciones y de convenciones mecánicas que le conducen al empobrecimiento, a la esclerosis y a la muerte.

Por su parte, Tadeusz Kantor prefiere el sabor del riesgo y del absurdo; se abre hacia lo imposible, hacia el circo y la aventura. El no divide la creación en trabajo-resultado, ensayo-espectáculo. Lo convierte en un proceso vital. No existe lugar para la componenda.

El rechazo del sistema implica también el rechazo de sus estructuras, no por simple reacción de condena, sino porque aquellas no se corresponden con

la creación, tal como Kantor la desea y la practica. No habrá, pues, una compañía al uso, integrada por actores formados en escuelas de arte dramático, que hayan conseguido superar la prueba de un concurso; tampoco habrá (o casi) especialistas del juego dramático, sino el agrupamiento, la unión de jóvenes artistas decididos a abandonar los senderos trillados y a escapar de la rutina, para comprometerse en la vanguardia. Entre ellos hay pintores que no tienen la más mínima intención de trasladar al teatro sus conceptos y valores plásticos, pero que están convencidos de que la idea de la aventura teatral les pertenece como artistas. Hay también poetas y escritores que saben que el teatro no es la literatura y jóvenes actores también que no se sienten tentados por la creación de personajes ni por las formas tradicionales de la interpretación y la representación, ni tampoco por el estrellato. Hay también gentes ajenas al mundo del espectáculo. En el reparto de *La gallina acuática* habrá tres camareros de verdad; en *La clase muerta*, entre otros, cuatro actores profesionales, entre ellos, Kantor y su esposa, dos pintores, un poeta, un historiador del arte... Por eso esta compañía no es ni un círculo de aficionados, ni un grupo de amigos, ni un elenco de intérpretes. Es un conjunto de seres de personalidades diferentes, complementarias o contradictorias, que han salido de la vida para ingresar en otra forma de vida, la creación. No se trata de un colectivo, porque Kantor no cree en la creación colectiva, sino en la improvisación. El es tanto el impulsor, como el creador del espectáculo; los actores no son intérpretes, sino "actores" en el más pleno sentido del término.

El Teatro Cricot 2 no tiene un "cuaderno de cargos", no los necesita. No está sometido a un ritmo programado de producción, no tiene planificación. Ciertamente presenta espectáculos, pero el arte reside más en la aventura a la que le impulsa su compromiso, que en la obra misma. En esto Kantor se acerca a los dadaístas y se emparenta con Duchamp, pero ello le impide, en una nueva contradicción que él asume, apasionarse por sus realizaciones, cuando entran en contacto con el público y siguen una vida que cada tarde se pone en cuestión.

Se entiende que cuando Kantor rechaza la institución teatral rechaza también los santuarios. Otra actitud dejaría de tener coherencia con su aventura teatral. Para volver a la vida o permanecer en ella, el arte debe abandonar sus panteones, sus galerías y museos, los teatros,

"La gallina acuática". (Foto: Romano Martinis).



los edificios oficiales, sus vestíbulos y salones, sus patios de butacas tapizados en rojo y sus telones, apropiados para la representación, pero no para el acontecimiento teatral. En ellos se mete en conserva la cultura y se le ponen rejas a la ilusión, allí no puede esperarse que surja la chispa de la realidad dramática. ¿Dónde actuar entonces? Kantor ha iniciado la experiencia del café-teatro antes de que se convirtiera en una práctica habitual. En Cracovia, su puerto de amarre fueron los sótanos de la galería Krysztofor. Y ha conocido también estaciones, almacenes, salas de espera, vestuarios, la playa... "En el Festival de Edimburgo utilizamos la Casa de Caridad, una antigua prisión para ancianos condenados a trabajos forzosos. Aún podían contemplarse los instrumentos de tortura. Ahora vamos a actuar en la Academia de Bellas Artes" (42) ¿Dónde actuar entonces? En cualquier lugar menos en el teatro, o ... *incluso* en un teatro. Si se le consigue despojar de sus anticuados encantos, si se le priva de su adscripción institucional, para convertirlo en encrucijada de tensiones dramáticas, en lugar vivo de lo concreto, en terreno de una acción autónoma.

Y hay que decir que la empresa es audaz, que no le falta riesgo, aunque triunfe. La tentación puede surgir cuando se quieran poner bases sólidas al Teatro Cricot 2, asegurarle una vida más confortable, tal como pudieran sugerir los triunfos conquistados por el mundo, ponerle una casa propia, hacer de él una... institución... de vanguardia. Kantor rechaza y, sin vacilar, da la cara. Cuando K. Miklaszewski declara: "Esperamos en Cracovia y en Polonia una estabilización de Cricot 2, que le permita a la compañía trabajar en condiciones normales", Tadeusz Kantor le contesta: "A partir de este momento tendré que resolver un gran problema que consistirá en conciliar la estabilidad necesaria para la creación artística y la necesidad de inventar los remedios artísticos necesarios para neutralizar y para "socavar" esta estabilización" (43). No hay otra solución: la cuerda floja, un estado de tensión permanente, mantenido constante. —e incluso— artificialmente.

DE LO HOMOGENEO A LO HETEROGENEO

Kantor no es el primero que ha predicado un teatro autónomo. Hay que recordar a Edward Gordon Craig, a Tairow y otros muchos. Pero nadie ha ido tan lejos en ese sentido y con un radicalismo tan grande. Decir teatro autónomo equi-

vale a definirlo, sin necesidad de hablar de su contenido, de los elementos que lo componen, de la manera en que intervienen unos en relación con los otros.

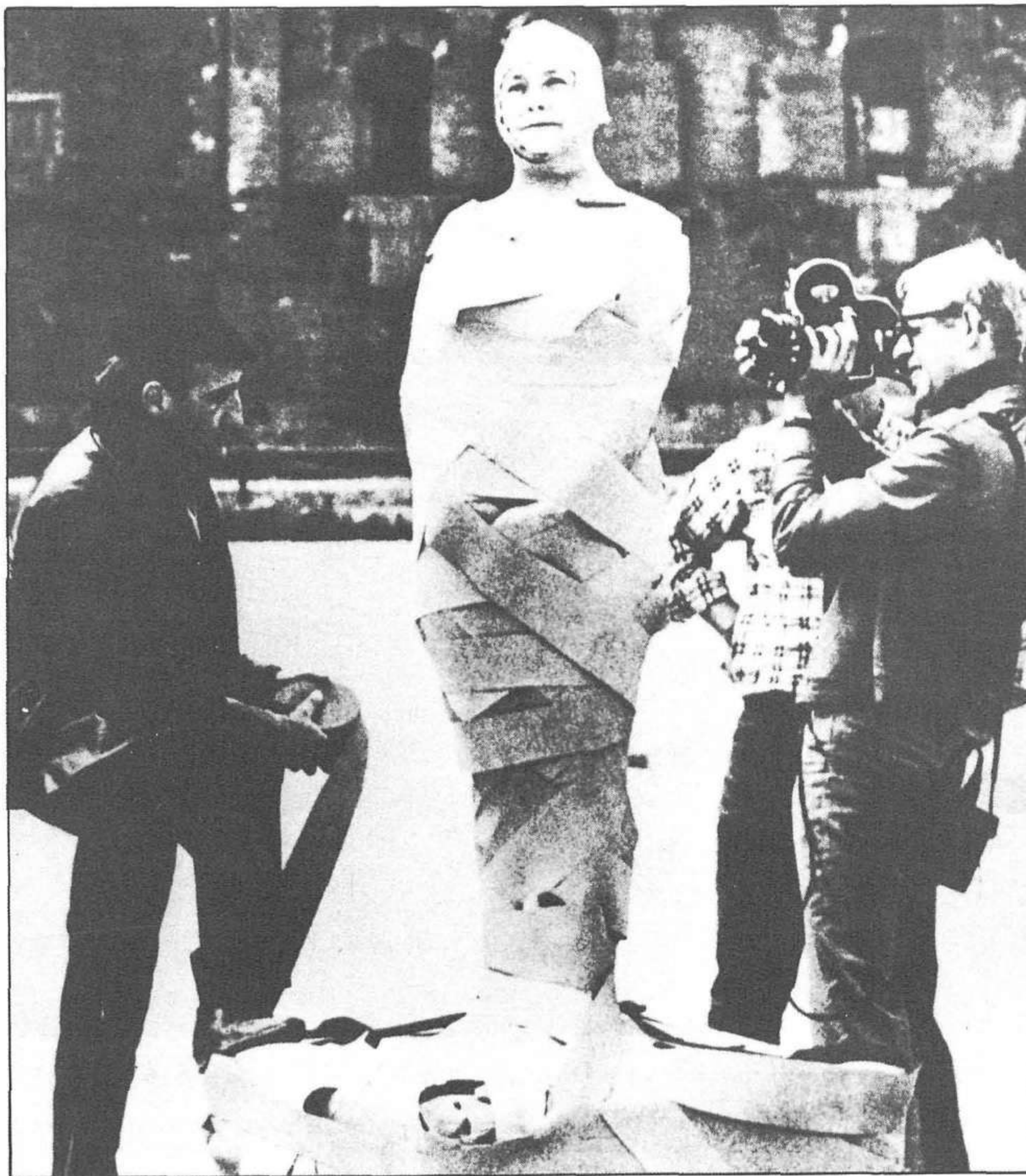
El gran debate abierto sobre la naturaleza del teatro desde el siglo XIX no se ha cerrado. Se mezclan en él el deseo de subrayar a la vez la especificidad y la complejidad del arte teatral, su independencia y los vínculos que le unen a otras artes, la utopía y la práctica concreta, además de ese sentimiento de la eternidad del teatro y de su carácter efímero. Sin duda, el punto crucial de ese debate sigue siendo la famosa teoría de Richard Wagner, la de la *Gesamtkunstwerk* de la obra de arte común. La mayor parte de los hombres de teatro que la han seguido y que teorizan sus pensamientos, han buscado en ella su definición, tanto para aceptarla parcialmente, como para contradecir algunos de sus elementos o tomar distancia de sus puntos de vista. Wagner hacía del teatro el arte supremo y total, donde se unían las artes de la danza, la música y la poesía, a las que se uniría la arquitectura y la pintura de paisajes. En ningún momento se adivinaba una "fusión" ni mucho menos una "mezcla" de las artes que "sólo extravían la inteligencia" (44). Por más que fuera renovadora la concepción de Wagner, se basaba en una tradición germánica que desde Goethe a Novalis llegaría hasta Schlemmer y Brecht, sin que ese carácter germánico haya dejado de limitar la extensión y la importancia de la reflexión que iba a suscitar.

Basándose en la diferenciación entre artes del tiempo y artes del espacio, Appia condenaba resueltamente a la *Gesamtkunstwerk* para restablecer la necesaria jerarquía de los medios de expresión escénica: el actor, el espacio, la luz, la pintura. Craig, por su parte, refiriéndose a la sustancia misma del arte del teatro y para delimitarla, seguía un procedimiento paralelo al de Maurice Denis en la definición del cuadro. Concretaba así sus principales elementos en una declaración aparentemente paradójica: "El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena; sino la suma de todos los elementos que la componen: las palabras, que son el cuerpo de la obra; los signos y los colores, que son la existencia misma del decorado; el ritmo, que es la esencia de la danza" (45). A diferencia de Appia, Craig no establece jerarquía alguna, sino que funda el arte del teatro en la combinación de elementos, como la única capaz de instaurar su existencia escénica. Por lo tanto, si Appia y Craig reco-

nocen la complejidad del teatro, no insisten menos en la homogeneidad de la obra de arte, como resultado de la inteligencia ordenadora del creador. En ningún momento piensan en incluir lo espontáneo y el azar.

La posición de Kantor es radicalmente diferente. El propone un teatro que utilice medios de expresión provocadores, fuertes, contestatarios. La homogeneidad no es provocadora, sino que reafirma lo existente. Un teatro donde todos los elementos actúen del mismo modo, en ausencia de cualquier jerarquía que les ordene. El se adhiere en esto a los dadaístas, que se dedicaron a destruir los conceptos de coherencia y de homogeneidad, y cuando se le pregunta cuál es el elemento más importante de su teatro, responde sin dudar: "Ninguno prevalece sobre los demás. No existe la jerarquía. El texto, el actor, el espectador, el objeto, tienen una significación equivalente. Eso es lo que yo considero el éxito más grande de mi teatro" (46). Una declaración importante, no sólo porque subraye la igualdad de los elementos teatrales, sino porque hace del espectador un elemento más entre ellos. En esto Kantor se acerca a Marcel Duchamp cuando considera la obra de arte como un producto que tiene dos polos: el artista y el espectador (47).

Si los distintos elementos que componen el teatro son iguales, si no existe ninguna jerarquía que los ordene, habrá que concluir que existen, si no conjuntamente, al menos de forma simultánea y que, en consecuencia, no pueden permanecer sin relaciones. Se acepte o se niegue la situación, la relación es obligatoria. En lugar de la homogeneidad, la heterogeneidad; en lugar de la continuidad, o a través de ella, la ruptura. La unión entre los distintos elementos del espectáculo descansa para Kantor en un sistema de *tensiones*. Su unidad implica su fragmentación. Cuando Kantor construye es para destruir. Y esta destrucción conduce a la hipertensión. La obra de Kantor no obedece a las leyes clásicas del equilibrio, al impulso romántico. Es como un vaivén entre la construcción y la destrucción, un desequilibrio buscado y evitado en el último momento, porque la tensión no es más que una de las formas de contradicción vital para Kantor. A la homogeneidad clásica o romántica de la obra de arte, Kantor contrapone los principios y el proceso que implican el "collage", el montaje, el ensamblaje. "Todos los elementos de expresión escénica —escribe—, palabra, sonido, movimiento, luz, contenido, forma, se re-

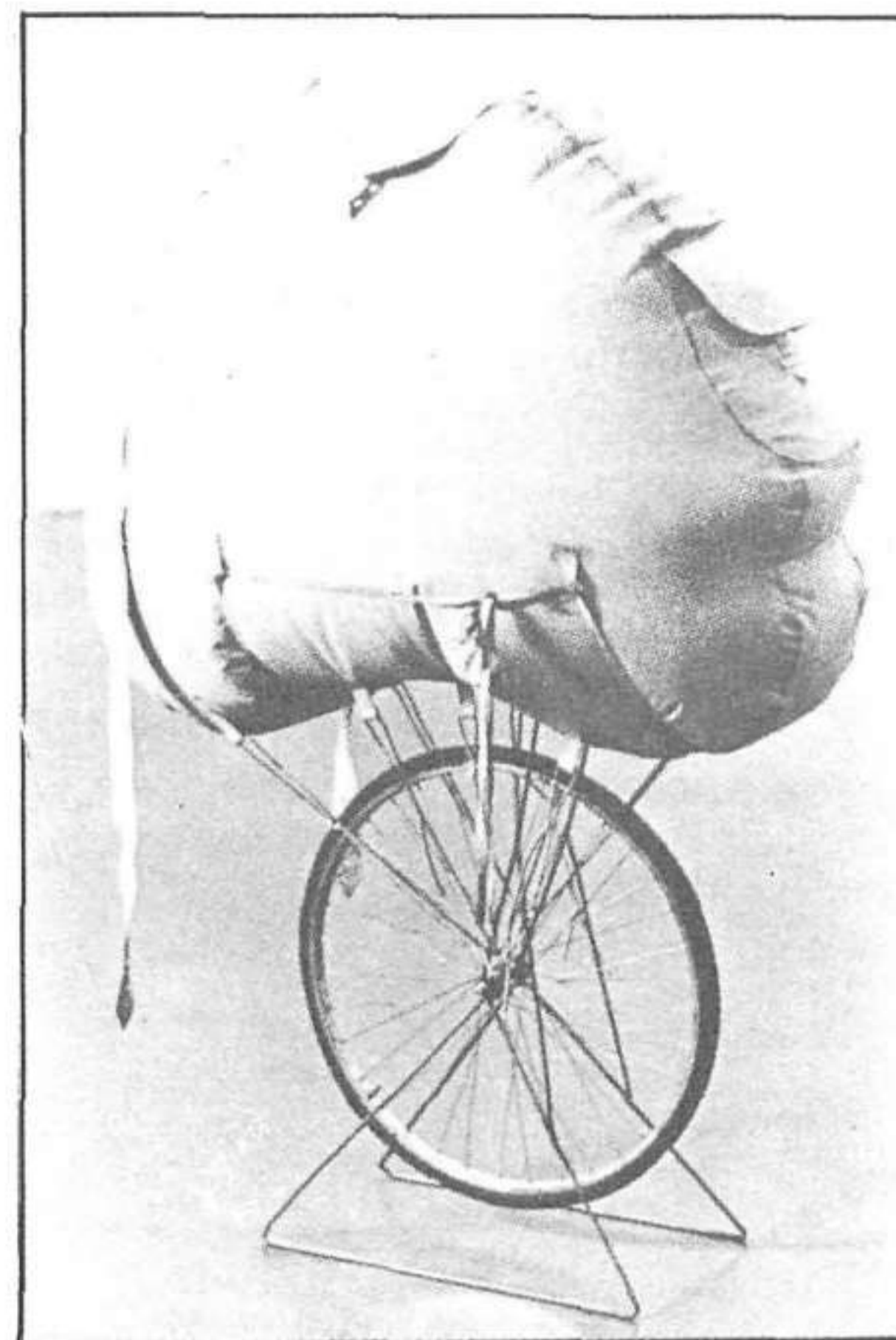


levan unos a otros, se vuelven independientes, libres, ya no se explican ni se interpretan unos en relación a otros" (48). Hanna Ptaszkowska, al citar este texto, dice con razón: "Kantor no construye su propio desarrollo. La lógica de su desarrollo es la de un "collage" o la de un ensamblaje" (49). Por lo tanto, más allá de la primera actitud, el juego de las contradicciones internas, las rupturas, los cambios sorprendentes en la forma y una vez más la permanencia de las contradicciones: realismo e irrealismo, razón e instinto, espiritualidad y materialismo, risa y tragedia, rito y blasfemia. A imagen de nuestro propio mundo, armonía universal y caos.

LOS ELEMENTOS: ¿QUE HACER CON EL TEXTO?

Dentro de esta perspectiva de conjunto, ¿cuál puede ser el lugar y la función de cada uno de los elementos del espectáculo?

En primer lugar, el texto. Durante siglos, nuestra concepción occidental del teatro ha querido que éste descansa esencialmente sobre la "pieza", obra literaria susceptible de ser llevada a la escena, representada, interpretada. Por un lado, se trata de una existencia literaria capaz de alcanzar la eternidad —la de las obras maestras—, por otro, la condena a lo efímero, al tiempo que duren la



A la izquierda, "Embalaje humano", realizado por Kantor con la colaboración de María Stangret en Nuremberg, 1969. Sobre estas líneas, "Embalaje viajero", 1966.

proliferación de las palabras y la encarnación de las ficciones. De todos modos se trata de un tránsito concreto entre la obra y el espectáculo, de forma que este último no es más que la concreción de la primera.

Desde el Teatro Independiente, Kantor definió el lugar del texto y el rechazo de la vía tradicional. En las sucesivas etapas de su evolución no dejará de precisar, de modelar su opinión. En realidad, el drama puede interesarle en la medida que es un texto literario, pero resulta indiferente para la preceptiva del autor y para eso que se llama invención, fabulación (50).

Para él el teatro no es un aparato re-

productor de la literatura; interpretar un texto dramático conduce indefectiblemente a producir la ilusión, lo cual Kantor rechaza, del mismo modo que la encarnación de los personajes. El texto es, ciertamente, un elemento preexistente, pero a través del espectáculo no es preciso explicarlo, ilustrarlo, trasponerlo, actualizarlo o buscarle una *equivalencia escénica* (51). El texto está presente como un "ready-made" en el sentido que los dadaístas atribuían a esta expresión, y todo el espectáculo vive de la tensión entre la acción, de la que es portador el texto y la acción propiamente escénica. No se trata de una sustancia conceptual a la que sea preciso dar forma. Se convierte, para el creador del espectáculo en un verdadero "compañero". De ahí la célebre frase de Kantor: "Nosotros no interpretamos a Witkiewicz, interpretamos con Witkiewicz" (52).

Se pudiera pensar que se trata de una actitud ligera, despectiva. En absoluto. Tadeusz Kantor no desprecia el texto, todo lo contrario, pero tampoco lo venera. Aunque no se someta a sus órdenes, le reconoce una gran importancia, sin entrar nunca a definir, en términos de fidelidad, las relaciones que mantiene con él. En la época en la que algunos sueñan en un teatro sin texto, en un retorno al rito, al gesto, al signo, él rechaza esta fórmula que, en su opinión, sólo conduce al ballet y a la pantomima.

Como si su posición fuera difícil de explicar y esclarecer —y efectivamente, lo es—, por más que aparezca con toda nitidez en sus espectáculos, Kantor se ha referido a esta cuestión en numerosas ocasiones:

(...) Para mí el texto es extremadamente importante. Constituye una condensación, una concentración de la realidad, de una realidad tangible. Es una carga que debe estallar (...).

Soy más fiel al teatro que nadie, por eso le trato como una suma de significados, pero soy yo quien crea las situaciones. En función de la etapa a la que alcanza mi conciencia artística (53).

Y en otro lado:

Concedo al texto de la obra una importancia mucho mayor que los que predicán la fidelidad al texto, que lo analizan, que lo consideran oficialmente como punto de partida y... se quedan en él.

Considero el texto (hablo del texto "elegido", "encontrado") como el objetivo final. Es como una "casa perdida" a la que se vuelve, como la ruta que se recorre. Esa es la creación, el espacio libre del comportamiento teatral (54).



"Happening panorámico del mar", fragmento titulado "Concierto marino". En el mar Báltico, 1967.

Dicho esto, el origen y el lugar del texto en los distintos espectáculos de Kantor, no son siempre los mismos. Witkiewicz es el compañero excepcional del Teatro Cricot 2, al menos hasta *Les Mignons et les guenons*. Pero el título del espectáculo ya no pertenece a Witkiewicz: *La clase muerta* es una "sesión dramática" de Tadeusz Kantor, quien advierte al espectador que no es necesario conocer *Tumor cerebral* de Witkiewicz, de quien se ha servido, para seguir y comprender el espectáculo. Los argumentos se mezclan y se encuentran, aquí y allá, trozos pegados, personajes que parecen tomados de Witkiewicz en *La clase muerta*. Es el juego de la compenetración. Witkiewicz está en cambio ausente de *Wielopole-Wielopole*, la penúltima creación de Kantor. El texto que hay en ella ha nacido de Kantor y de los actores

a lo largo de un dilatado proceso de creación (55).

EL ACTOR

Si el director de escena —a Kantor no le gusta este término, pero no ha encontrado otro— no interpreta la obra, el actor tampoco será un intérprete del personaje. No será un héroe de la encarnación, un hábil camaleón que adquiere los colores de los autores, las obras y los personajes. Cuando se transforma, juega con la transformación que muestra. A través de los cambios y variantes en las etapas de la evolución de Kantor, el actor es antes que nada, el actor pre-existente, un ser concreto que no capta la ilusión para proyectarla, sino que se exhibe. El teatro de Kantor no tiene papeles, pero cuando existe un papel, o la



conciencia o la voluntad de un papel, el actor no lo interpreta, lo toma y lo asume. No buscan ni la expresión ni la espontaneidad, no trata de representar; más aún, sólo se representa a sí mismo, sea cual fuere su traje. En el teatro de Kantor, el traje tampoco hace al monje. Interviene en la acción y en las situaciones. Se ha eliminado la pasión como motor, la emoción parece ausente o bien es mostrada y construida y sus olas pueden romperse sobre los escollos del humor, entonces sale al mismo tiempo alejada y como surgida de un manantial más rico y más profundo. Como si los papeles que el actor rechazara interpretar fueran proyectados por el cómico hasta hacerlos encarnarse en nosotros mismos.

Para nombrar al actor, a Kantor no le gustan los términos del teatro. El término de "actor" no se ajusta a lo que él

quiere. Piensa más bien en los clowns y en los juglares, en todos los seres cómicos y dolientes que viven en la *Barraca de feria*, ese teatro habitualmente rechazado como "la realidad del grado inferior". Cuando entre en el período del Teatro de la Muerte y llegue el momento de expresar la vida a través de su inexistencia, Kantor ofrecerá a sus actores el modelo del maniquí. Pero incluso en la danza macabra, el teatro sigue siendo un juego, como una partida de ajedrez, donde el actor es un compañero, un jugador en el más completo significado del término, que arriesga, gana o pierde, que juega. Es preciso decir que si Kantor dirige a sus actores, si les trata con un extremo rigor que llega casi a rozar el desprecio, también demuestra por ellos un respeto no exento de ternura. Su teatro parte de ideas escénicas, a las que los actores

añaden la fuerza provocadora de una realidad física extrañamente concreta. No es una casualidad que dentro de su mitología teatral, tal como se evoca en el manifiesto del "Teatro de la Muerte", Kantor considere la aparición del actor como un hecho "revolucionario".

He aquí que el círculo común de las costumbres y los ritos religiosos, de las ceremonias y de las actividades encauzadas, ALGUIEN se ha escapado para tomar la decisión temeraria de desligarse de la comunidad cultural. Sus móviles no son (como en el caso de Craig) el orgullo, ni el deseo de atraer sobre sí la atención de todos. Sería una solución extremadamente simplista. Le veo más bien como un rebelde, un objetor, un hereje a la vez libre y trágico, que se ha



Personajes y maniqués de "La gallina acuática".

atrevido a permanecer solo con su destino (...).

Debemos devolver a la relación espectador-actor su significado esencial. Debemos hacer que renazca este impacto original del instante en el que un hombre (el actor) se presenta por primera vez delante de otros hombres (espectadores), completamente semejante a cada uno de nosotros, y sin embargo infinitamente extraño, más allá de esta barrera que no puede ser franqueada (56).

DIALOGO CON LO REAL: PRESENCIA DEL OBJETO

Tanto si se trata del texto como del actor, Kantor se plantea el problema de la realidad. Toda su trayectoria es un diálogo con lo real y cuando penetra las zonas de lo metafísico, lo hace por medio de una travesía concreta. Pero asumir la realidad es al mismo tiempo afirmar la ilusión. El teatro de Kantor es también un diálogo con la ilusión a quien ha querido en un primer momento excluir de manera radical, para descubrir a continuación su permanente presencia, y para constatar que la realidad se define en relación con ella. Su propio teatro se afirma por la densidad de su realidad, pero su dinámica vital nace del incesante conflicto entre realidad e ilusión. Eso es precisamente lo que confiere su poder de fascinación a *La clase muerta* y a *Wielopole-Wielopole*.

La realidad no es el decorado, sino el objeto. El lugar del objeto en el teatro,

sus significados y sus funciones merecerían un estudio pormenorizado. En el teatro tradicional, y podemos decir también que en el teatro stanislawskiano, el objeto es un "accesorio", más o menos verdadero, que adornado de un sentido utilitario ayuda a que exista el personaje, a que el actor interprete su papel y a completar la vida del personaje en las palabras y más allá de ellas. Su misión es, aunque a veces resulte importante, puramente "accesoria", es decir, secundaria. Kantor conoce demasiado la importancia del objeto para dejarlo en este nivel. No hace de él solamente un instrumento de juego, se apodera de él, lo asume —especialmente en la época de los "happenings" en los años sesenta—, le despoja de sus atributos tradicionales, estéticos o formales, inmediatamente utilitarios, le priva de las funciones que tradicionalmente se le atribuyen y sin dejarse acaparar por él, como le ocurre a Marcel Duchamp a través del "ready-made", le concede por esta misma razón un nuevo peso de existencia provocadora. A partir de lo cual, el objeto ya no ilustra el contenido del espectáculo, sino que se convierte en un adversario del actor, con quien hay que contar, un compañero, más aún, alguien que se convierte en actor, incluso.

Hay objetos que parecen directamente sacados de la realidad cotidiana, como la bañera y la máquina de coser de *La gallina acuática*, los bancos y los pupitres de *La clase muerta* donde la madera con-

trasta sobre los demás elementos, subrayada por una luz neutra a fuerza de ser pálida. Hay otros objetos que son a veces como una prótesis para los personajes-actores, un tumor enganchado a ellos, un compañero colgado para siempre de sus cuerpos, un instrumento de fastidio o de abatimiento (la tabla, la puerta en *Las graciosas y las monas*). Con frecuencia son también objetos inventados por T. Kantor, ciertamente inspirados en la realidad, pero totalmente imaginados para otras funciones puramente teatrales (la ratonera de *Las graciosas y las monas*, la cuna mecánica de *La clase muerta*, o la cama de manivela, el porta-cruz de ruedas de *Wielopole-Wielopole*). Su presencia parece extraña y natural como si fueran al mismo tiempo los instrumentos circenses y trágicos de los actores, instrumentos de otra vida. Por eso no son nada simbólicos o cuando parecen serlo, como la cuna mecánica de *La clase muerta*, no lo son a causa de un conjunto de connotaciones demostradas, sino directamente. Presencia también a la vez aguda y frágil como la de los productos de un artesano que no tuviera nada que ver con la fabricación de accesorios. La madera, el metal... pero una madera y un metal que hubieran vivido y podrían seguir haciéndolo, afirmando por sí mismos su permanencia frente al hombre mortal. Los ancianos de *La clase muerta* morirán, mientras los bancos de la clase les sobrevivirán durante mucho tiempo.

Pero los objetos de Kantor no son

unos objetos cualquiera. Para este hombre profundamente influido por Bruno Schulz, la mayor parte de ellos pertenecen a "la realidad del grado inferior", tristes y lamentables objetos que hablan de la decadencia, la pobreza y la usura estética de la basura, a imagen de nuestro mundo, donde reina la destrucción, y en la propia experiencia de Kantor; la madera y el metal parecen afirmar su permanencia, pero pertenecen a objetos individualizados, que carecen de vínculos coherentes entre sí, como piezas de un universo en forma de rompecabezas, definitivamente incompleto, y señalado por resquebrajamiento que son trozos de realidad.

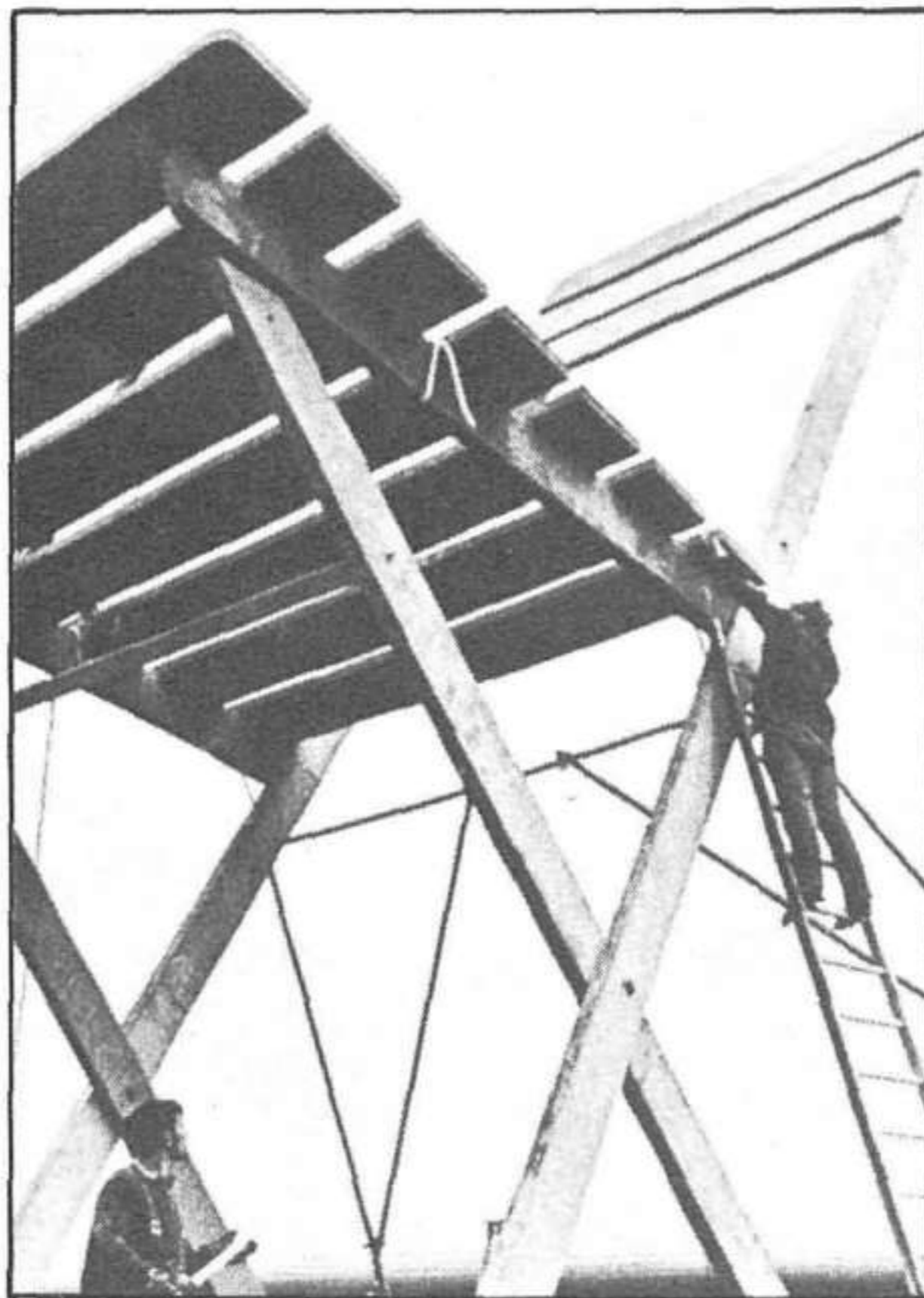
Objetos de Kantor, objetos queridos para Kantor que le obsesionan sin que quiera o pueda explicar por qué. Tanto en su actividad teatral como en su práctica de pintura. No se trata de temas plásticos, sino de realidades obsesivas, cargadas de vida, preparadas para entrar en la celebración de un rito elemental y sabio, puertas reducidas a su esqueleto, sillas, ruedas, armarios desvencijados, ventanas que dan a ninguna parte...

EL ESPECTADOR

Para Kantor el espectador es un elemento más del espectáculo, como lo son el actor o los objetos. El problema se complica cuando trata de conocer la naturaleza de las relaciones que le unen a los demás.

La obra teatral no puede concebirse sin la presencia del público. La propia etimología lo indica así, ya que el teatro "es el lugar desde donde se ve". Pero esta afirmación y esta constatación no son suficientes para definir el carácter de esta presencia ¿activa o pasiva? Desde sus primeros manifiestos, Kantor ha querido *conmover* al espectador; es decir, hacerle salir de su estado natural, asir su personalidad, sacarla de su contexto habitual, de sus costumbres cotidianas. Está bien lejos de su intención hacer arte por el arte mismo. La torre de marfil no está hecha para el teatro. Pero tampoco pretende hacer del teatro un medio de *información*, ni de la obra un producto que sirva para ser consumido en los lugares concebidos al efecto: "No es cierto que se vaya a los museos a consumir bienes estéticos. Fue el canibalismo burgués del siglo XIX quien hizo creer una cosa semejante y quien ha desarrollado hasta tal extremo esta actitud anti-artística frente a la obra de arte" (57).

Tadeusz Kantor desea el compromiso del espectador, pero al mismo tiempo le impone distancias. Aunque deba existir



De arriba a abajo, "La máquina de destrucción". "La silla" (Museo de Oslo) y "Happening-cricotage", Varsovia, 1967.

comunicación, ésta no es el fin, sino una consecuencia: "El creador debe comprometerse a fondo, el espectador también. Si cuando se trabaja en el teatro se piensa en primer lugar: "Tenemos el texto; ¿qué se puede hacer con el texto para *informar* sobre él al espectador?", se comete un error de bulto: comienzan inmediatamente todas esas operaciones que delatan en mi opinión un trabajo académico: "la aplicación", la "reproducción" del texto, la "interpretación". Creo que la *comunicación*, porque eso es lo que se trata aquí de establecer entre el texto y el espectador, es una consecuencia absoluta de la obra de arte. Nadie puede crear una obra de arte que esté completamente aislada. La obra de arte posee en sí misma una fuerza de expansión, eso basta, el espectador viene por sí solo" (58).

En un determinado momento Kantor deseó que el compromiso del público se transformase en una participación activa (eran los tiempos del "happening" y de *Las graciosas y las monas*), pero comprendió muy pronto que la participación directa, física, como la practicaban los americanos por deporte, era demasiado fácil y sin riesgo. Impulsado por un cierto instinto de perversión, preferirá detenerse en ese camino, en ese lugar donde todo es posible, incluso el salto sobre el abismo en el momento del peligro, de modo que la participación más sutil que física se convierte esencialmente en mental (así sucede, por ejemplo en *La gallina acuática*). El espectador estaba ya preparado para una nueva función, la de animador, la del hincha:

El hincha no es un verdadero espectador, sino un jugador en potencia (59).

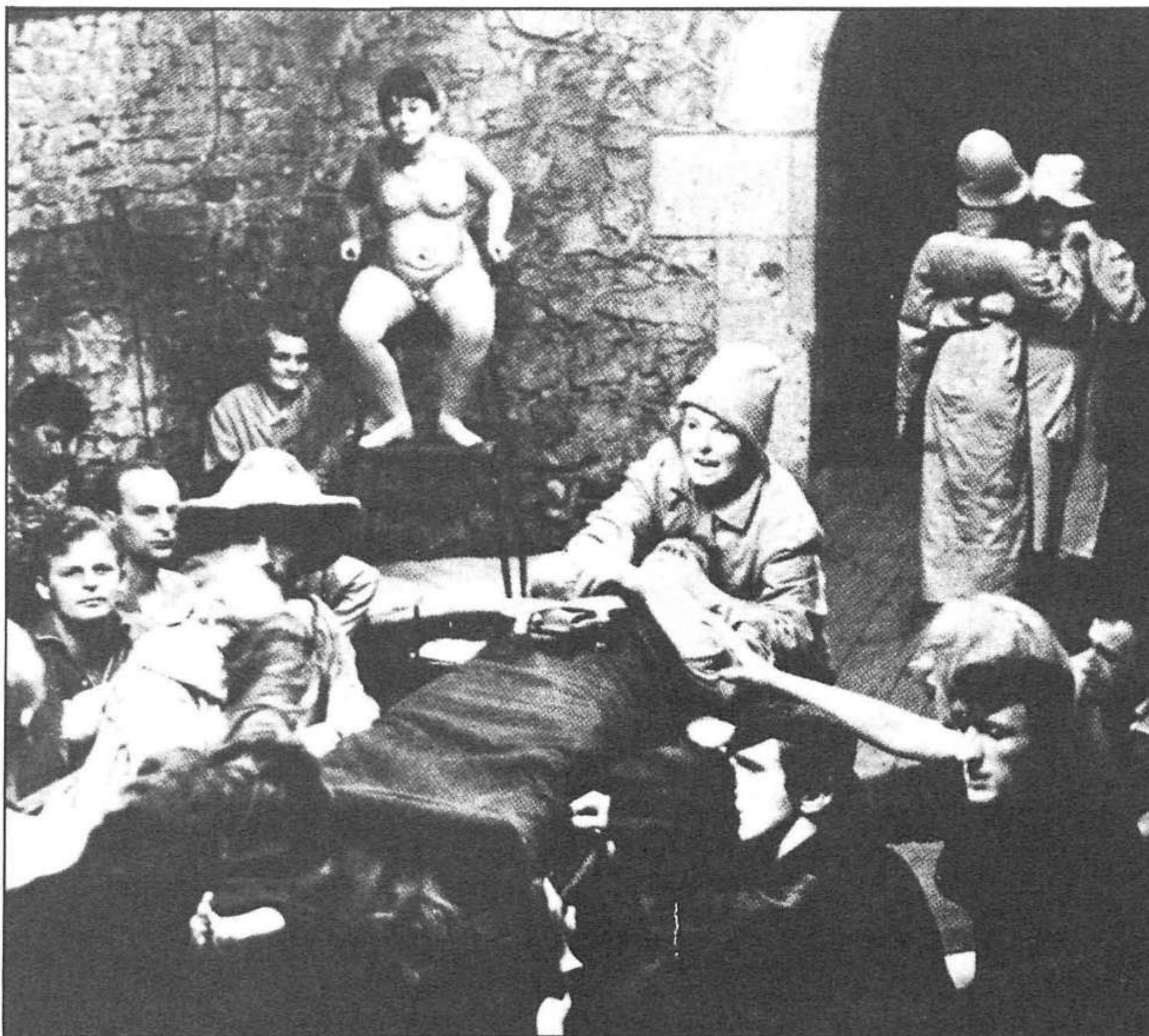
En realidad, desde hace muchos años, Kantor rechaza la expresión o la reduce a sus aspectos formales donde se convierte en resultado de ese doble y famoso proceso contradictorio: destrucción/construcción. En ese instante el espectador recibe un doble movimiento que le coloca en una situación inestable de la que nace el placer teatral y que le sitúa más allá de la estética: entre la fascinación y la repulsión, desde la fascinación a la repulsión y viceversa. "El público no ha venido —declaraba Kantor en 1974— para comprender o para experimentar algo, sino que percibe una espe-

cie de fascinación, el ambiente que rodea un juego que no tiene relaciones expresas con la realidad" (60).

Entonces se hace la pregunta fundamental: ¿Está abierta o cerrada la obra de arte? Durante mucho tiempo Kantor creyó que estaba abierta, que era penetrable, accesible, preparada para incursiones e intervenciones dentro de unas dimensiones asequibles a todos. Pero cuando crea *La silla*, en 1970, descubre que no puede ser consumida como las demás obras de arte, que no pierde su categoría: durante la inauguración de la exposición nadie se ha detenido, se pasa de largo, luego se vuelve hacia ella un poco incómodo: "La única reacción adecuada, desde mi punto de vista, ha sido la de los jóvenes que instalaron su campamento bajo la silla. Entonces se me ocurrió la idea de que, en realidad, la obra de arte debiera parecerse a una pirámide, a la sombra de la cual uno puede descansar, solamente eso" (61).

La idea de la obra cerrada está contenida en esa frase. Encontrará su plenitud con *La clase muerta*. Kantor sigue rechazando la "expresión" pero utiliza un término evocador de una sustancia aparentemente romántica o simbolista, la atmósfera. Esa atmósfera es la que dará a *La clase muerta* dentro de su aislamiento, el poder asombroso de su entraña. En *La clase muerta*, como los dadaístas, Tadeusz Kantor manipula aún la realidad, pero se sitúa más allá del dadaísmo, en aquellos momentos donde un espectador ríe mientras otro llora. Esa es la prueba. No hay por qué contener la emoción ¿Eso es lo que Kantor declara, cuando presenta en París *La clase muerta*? "El arte debe ser enigmático, hermético hasta lo inaccesible" (62). ¿Está a punto de escapársele *La clase muerta* o más bien, por casualidad —ya que la casualidad también interviene en la consecución de la obra— ha tomado otros derroteros...?

"Constructivismo de las emociones" esa es la fórmula que Kantor utiliza satisfecho a propósito de *Wielopole-Wielopole*, su penúltimo espectáculo (63). Se podría creer que se retracta del dadaísmo que rechaza lo pasional y que por esa razón "hace llorar" (64), pero, lo sabemos bien, su aventura consiste en superar, no en negar. En realidad, abierta o cerrada, la obra de arte alcanza al espectador. El mismo carácter de *Wielopole-Wielopole* descansa en la tensión permanente entre la obra cerrada y la obra abierta, con su lucha y sus contradicciones presentes. Sobre ellas está construido; titubea y busca su orientación entre la vida y la muerte, entre el recuerdo del pasado y



"La gallina acuática". Dos momentos del espectáculo en la Galería Krzysztofory de Cracovia en 1968.

nuestro inabarcable presente. Ciertamente Tadeusz Kantor tiene algo que transmitir al espectador. En realidad "el arte no lleva consigo la esperanza ni la desesperación, sólo da testimonio" (65); fórmula inseparable de esta otra: "Creo que el elemento principal del teatro es la acción a través de la cual expreso la emoción que quiero transmitir al espectador" (66). La "comunicación" no es el fin de la obra de arte, forma parte de ella y la comunicación camina también a la sombra de la pirámide.

UNA ACTITUD, UNA EVOLUCION, LAS ETAPAS

Estas son algunas declaraciones de Kantor:

Considero la vida y la creación como un viaje en el tiempo físico e interior, donde la esperanza sin cesar aparece en encuentros inesperados, en pruebas, equivocaciones, retrocesos y búsquedas del buen camino (...)

La evolución del artista, por más im-

portante que resulte conservar su vitalidad, no consiste en un perfeccionamiento de la forma. La perfección tan apreciada y adorada por el criterio convencional, se convierte con el tiempo en una apariencia de la creación y en un medio que trae consigo la aprobación, la aceptación, y para el propio artista una paz perezosa y también el prestigio.

La evolución de una adaptación constante del artista en su época, hasta el fin de sus fuerzas intelectuales (¡Una pena!) (67).

Y también:

Cada vez que escribo un nuevo espectáculo, existe un cambio, no en la actitud, porque la actitud sigue siendo la misma durante toda la vida, sino tan sólo en los medios formales; es necesaria una nueva respuesta a la realidad del mundo exterior, a la situación actual (68).

T. Kantor no aprecia demasiado —más bien se burla de ellos— a los artistas que pretenden tener una línea completamen-



te definida, un fin claro. Para él se trata de falsos artistas de adscripción cientifista. No sabe cuál será su futuro. Avanza, se detiene un tiempo en una creación que, poco a poco, se agota para dejar paso a un nuevo proceso. Al final, sólo el historiador del arte podrá reconstruir su trayectoria a partir de las distintas huellas que habrá ido dejando en la evolución de las artes y del mundo que le ha tocado vivir. Pero ese historiador no deberá temer las sorpresas de los recovecos del camino, tampoco deberá disimular los vaivenes y las contradicciones, las expectativas y los proyectos. Si trata de disimular la heterogeneidad real bajo una homogeneidad de fachada, se quedará al margen del camino y de la obra de Kantor: se condenará a no abarcar las siete etapas, los siete períodos de creación. La séptima es sólo la última y no prejuzga las que puedan venir después.

1. El Teatro Clandestino es también el "Teatro Independiente" cuyos principios llevan en germen las realizaciones

futuras. De ello hemos hablado suficientemente.

2. El Teatro Informal (1960-1961). Kantor había practicado desde 1955 la pintura informal. No aplica al teatro sus procedimientos, pero es obligado constatar que el teatro va a rastras de la pintura. El espectáculo que se corresponde con esta fase es *En la casa de campo*, de Witkiewicz.

La materia no está gobernada por las leyes de la construcción. Fluida y cambiante, escapa al medio racional. El proceso artístico incluye la destrucción, incluso la del lenguaje, y el riesgo, el azar y la negación, la crueldad y la comprensión. Aprisionado en el armario, el actor es tratado como un maniquí. La materia es arrastrada al fango, quemada. En este momento Kantor se acerca a un dadaísmo que ha practicado antes de conocerlo, y el arte informal desembocará en el "happening".

3. El Teatro Cero. Cuando ha alcanzado los límites de lo informal Tadeusz

Kantor se abre camino en el vacío, se esfuerza por destruir todos los "valores consagrados", y se empeña en encontrar los valores que están por debajo de la línea de la vida, las manifestaciones de la vida vegetativa y depresiva. El "Cero" es al mismo tiempo biológico y psicológico. En teatro crea *El loco y la monja*. Aparentemente, lo contrario del vacío. Una acumulación de sillas, unas encima de otras y articuladas en una absurda máquina de destrucción que no deja a los actores más que un estrecho pasillo de juego, un margen mínimo de vida. La acción resulta eliminada, el actor desarmado, condenado a un juego forzado, el texto dramático desintegrado. Sólo se construye el vacío con esta máquina completamente inventada: la fascinación del objeto. Una simple silla se transforma en una presencia tan concreta y peligrosa como inútil. Es una máquina que no tiene motor.

4. 1962. El Teatro-Happening. Oficialmente el primer "happening" fue rea-



"La clase muerta". (Foto: Dalman).

lizado por el americano A. Karpow en 1959. En realidad existen elementos de "happening" en Kantor desde la etapa del Teatro Independiente y no dejarán de desarrollarse, especialmente con el primer embalaje realizado en el Teatro Cricot 2, en *El circo*, de K. Mikulski, donde los actores eran encerrados en un gran saco, y también en *El loco y la monja*, en la Exposición Popular de 1963, verdadera "exposición de ambiente urbano", después en una serie de "happenings-cricotages" cuya particularidad in-

dica ya su nombre. "Happenings", retorno a la vida, integración del objeto manipulado y perteneciente al grado inferior, desprovisto de cualquier halo de pragmatismo y de significados accesorios, juego con el azar, la negación y la destrucción, integración de la obra de arte en la realidad de la vida mientras que hasta entonces ella intentaba representarla, interpretándola o estilizándola. "Happening" y "teatro happening": representar la realidad por la realidad misma.

En teatro, en 1968, se crea *La gallina*

acuática de Witkiewicz: "Comencé a montar la obra centrando mi trabajo sobre la idea de viaje y al mismo tiempo intentando hacer un ejercicio sobre el "happening" en el teatro. Era un proyecto prácticamente utópico: "Happening y teatro son cosas opuestas en el tiempo y en el espacio. El happening es único, irrepetible, es un acontecimiento en la calle, una catástrofe... He tratado de utilizar el método del "happening" y en mi opinión, dentro de mi concepción, sólo se podía actuar *La gallina acuática* más



"Wielopole-Wielopole". (Foto: M. Buscarino).

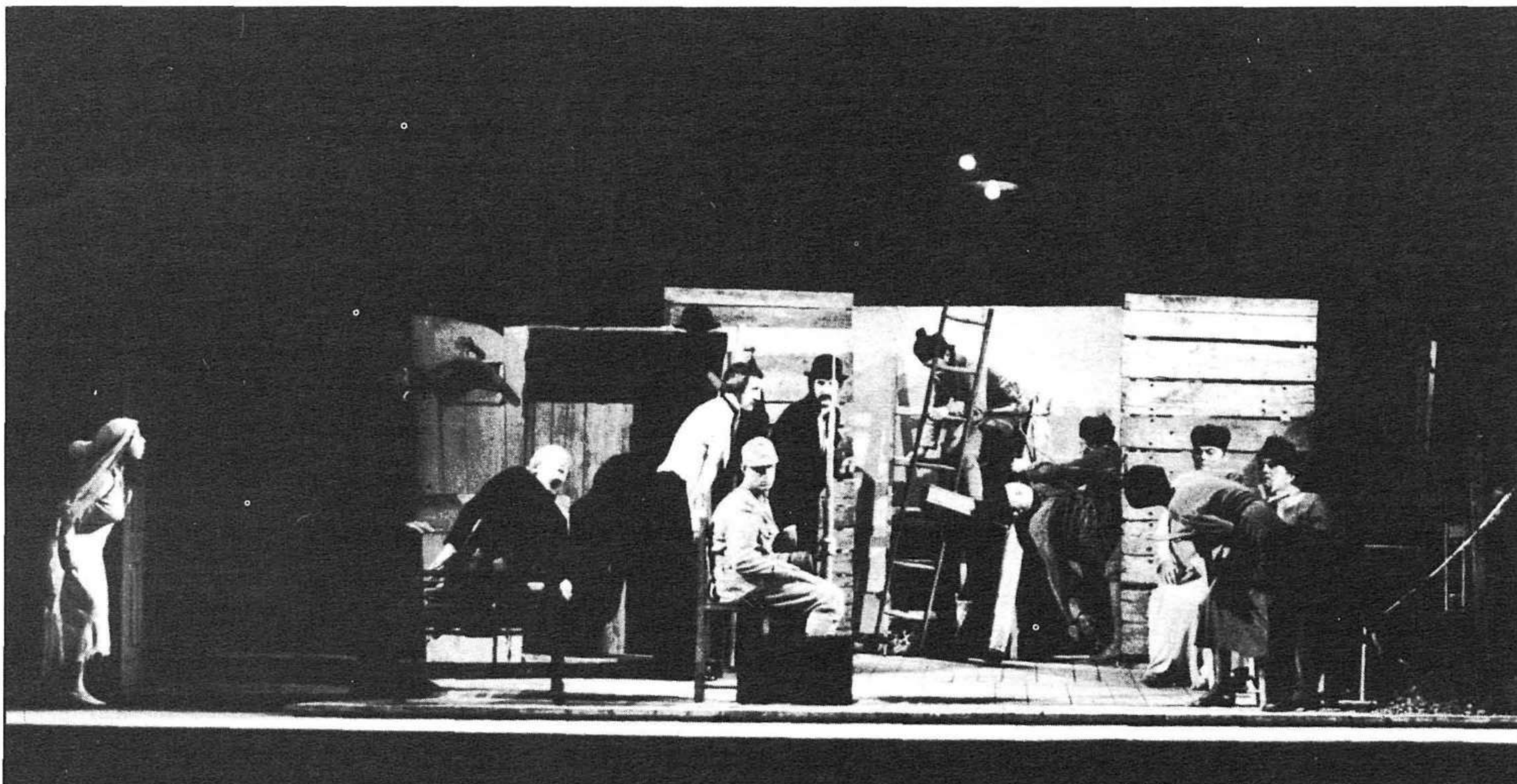
que una vez... Finalmente, evidentemente... Se pueden dar varias representaciones de la obra, pero cada vez hay que dar a los actores nuevos impulsos. Digamos que puede representarse cinco veces y que a continuación hay que detenerse" (69).

5. El Teatro Imposible o *Las graciosas y las monas*. Superado el "happening" se profundiza en la estética de la negación y antes de destruirla Kantor tiende una trampa

a la ilusión. Se trata de una nueva relación entre el arte y la realidad. Así es la vida.

6. El "Teatro de la Muerte", en ruptura decisiva con sus etapas precedentes. Cuando se le pregunta a Kantor cuáles son las relaciones que mantiene con la muerte, responde: "Son puramente formales" (70). Hay algo de razón en esta provocación. Kantor descubre que nada expresa mejor la vida que la ausencia de la vida, pero al mismo tiempo la muerte

se convierte en el tema central de sus últimos espectáculos (*La clase muerta*, *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas*) y junto a ella, el paso del tiempo, la imagen del recuerdo, la vida que ha huido, la muerte y la vida en una extraña compenetración de la que nace la permanente oposición que se encuentra en la base del arte de Kantor: entre la fascinación y la repulsión. Contradicción que sólo el humor puede sublimar o simplemente, una vez más, permite que se asuma más allá de lo trágico.



"Wielopole-Wielopole". (Foto: M. Buscarino).

7. Cuando se pregunta a Kantor cómo llamará a la época de *Wielopole-Wielopole* responde que no ha encontrado la fórmula. Y añade, riendo, ¿el "teatro italiano"? No hay en esta fase un manifiesto único y definitivo como el "Teatro de la Muerte", pero sí una serie de textos a la vez opuestos, complementarios, paralelos. Realidad, ficción, reproducción, repetición ritual, eternidad, vacío, espiritualismo, ventana, cámara, soldados y muertos, espectadores civiles, memoria, verdad (71).

El 20 de marzo Tadeusz Kantor visitó en Milán la exposición Adolfo Appia cuando estaba en plena preparación de *Wielopole-Wielopole*. Cuando unos minutos más tarde explica lo que más le ha impresionado de esta exposición, dice que no es solamente la belleza de los dibujos, la concepción genial de Appia en materia de espacio, de construcción y de evocación del espacio —ya los conocía—, pero una cualidad a la que él, Kantor, tan marcado por Maeterlinck, en su juventud, es profundamente sensible, una cualidad que parece a la vez de uno y otro lado de los dibujos de Appia, su *espiritualismo*. Y Kantor dice esto como si, de un golpe, se identificase con Adol-

fo Appia. Entonces ¿será el "Teatro de lo Espiritual"? Un título posible, una proposición y una hipótesis sin duda superadas.

Kantor sabe bien que su aventura no ha terminado, que su línea aún no ha sido trazada. Y sabe también que sin cerrar el balance puede mirar hacia atrás y así lo hace.

Antes de que los recuerdos y la imagen de esta escena desaparezcan para siempre, antes de que este pobre Pierrot se aleje para no volver, quiero expresar algo que, quizás, podrá definir de la manera más profunda y sencilla mi aproximación al teatro. Aunque en el curso de los diferentes períodos se han sucedido las distintas "etapas" y "detenciones" de mi camino, he escrito sobre piedras milenarias el nombre de los lugares: Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Imposible, Teatro de la Realidad Degradada, Teatro Viaje, Teatro de la Muerte, en algún lugar, en último plano, siempre estaba la misma BARRACA DE FERIA.

Todos estos nombres intentan solamente protegerla de la estabilización oficial y académica. En el fondo eran como los títulos de los largos capítulos en los

que salía vencedor de los peligros en esta vía que conduce siempre a lo DESCONOCIDO y a lo IMPOSIBLE.

Durante casi medio siglo, la pobre Barraca de Feria, sepultada en el olvido, ha permanecido oculta detrás de las ideas puristas, las revoluciones del constructivismo, las manifestaciones surrealistas, la metafísica del arte abstracto, los "happenings", las ambientaciones surrealistas, los teatros abiertos, conceptuales, los anti-teatros, las grandes batallas, las grandes esperanzas, las grandes ilusiones y, al mismo tiempo, las catástrofes, las decepciones, las piroetas pseudo-científicas.

Después de tantos conflictos y de franquear tantas etapas, hoy veo con bastante claridad el camino recorrido y comprendo, por qué he rechazado siempre con tanta obstinación un estatus oficial e institucional.

O quizás: por qué han sido rechazados con tanta obstinación por mí y por mi Teatro los privilegios y las condiciones que se corresponden con esa posición social. Porque mi teatro ha sido siempre una verdadera Barraca de Feria. **EL VERDADERO TEATRO DE LA EMOCION** (72).

NOTAS

- (1) Denis Bablet "le Jeu et ses partenaires", en Tadeusz Kantor, *El teatro de la Muerte*, textos reunidos y presentados por Denis Bablet, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, pp. 9-10.
- (2) Tadeusz Kantor, "El teatro imposible", en *El Teatro de la Muerte*, op. cit. p. 212.
- (3) Tadeusz Kantor, "El teatro autónomo de Tadeusz Kantor", entrevista recogida por Krzysztof Miklaszewski en *El Teatro en Polonia*, Varsovia, enero 1973, p. 4.
- (4) Extracto de notas especialmente preparadas por Tadeusz Kantor para la edición de "El Teatro de la Muerte", op. cit. p. 11.
- (5) En la Escuela de Bellas Artes de Cracovia Kantor crea un teatro de marionetas muy inspirado por el Bauhaus, y el primer espectáculo de su Teatro Independiente durante la guerra demuestra que esta inspiración deja todavía huellas vivas en su trabajo.
- (6) Extracto inédito de notas preparadas por Tadeusz Kantor para la edición de "El Teatro de la Muerte", op. cit.
- (7) *Ibidem*.
- (8) "Tout ne tient qu' à un fil", en "*Nouvelle Critique*", París, Dic.-Enero 1975, pp. 89-91.
- (9) Entrevista inédita de T. Kantor de Denis Bablet, abril 1974.
- (10) *Encuentro con Tadeusz Kantor. Desde la formación a "La clase muerta"*, por Denis Bablet, vídeo coproducción Serdavid/CNRS Festival de Otoño, Lyon, 1977.
- (11) Entrevista inédita de T. Kantor por Denis Bablet, abril de 1974.
- (12) En 1968 Kantor ilustra esta obra para las ediciones P.I.W. de Varsovia.
- (13) En el terreno teatral, leer S.I. Witkiewicz "Introducción a la teoría de la forma pura en el teatro", en *Cahiers Renaud-Barrault*, n.º 73 dedicado enteramente a Witkiewicz, París Gallimard, tercer trimestre 1970, pp. 3-30.
- (14) Citado por Koulou Chanska en su texto "Stanislaw Ignacy Witkiewicz (24 de enero de 1885-18 de septiembre de 1939)", en *Dossier Teatro Cricot 2*, realizado para el Teatro Nacional de Chaillot por Claude Olivier con ocasión del estreno en París de la obra "Les Mignons et les guenons".
- (15) S.I. Witkiewicz, citado por Janusz Degler, "El Arte teatral en el sistema estético de Stanislaw Ignacy Witkiewicz", en *Cahier Witkiewicz*, n.º 1 *Witkacy y el teatro*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, pp. 18-19.
- (16) *Idem*, p. 22.
- (17) Edward Gordon Craig, "El actor y la supermarioneta", en *Del Arte del teatro*, París, Ediciones Odette Lieutier/Librairie Théâtrale, s.d.
- (18) S.I. Witkiewicz, citado por Janusz Degler, "El arte teatral en el sistema estético de Stanislaw Ignacy Witkiewicz", op. cit. p. 31.
- (19) *Ibidem*, p. 27.

- (20) Ver el texto del programa de la representación en el Festival de Otoño, París, 1977.
- (21) Subtítulo dado por Kantor a *La clase muerta*.
- (22) Bruno Schulz, "Agosto", en *Tratado de los maniquies*, París, Julliard, *Les Lettres Nouvelles* 15, 1961, p. 39.
- (23) Bruno Schulz "Tratado de los maniquies o la segunda génesis", en *Tratado de los maniquies*, op. cit. p. 76.
- (24) *Idem*, p. 77.
- (25) Bruno Schulz "Carta a S.I. Witkiewicz" en *Cartas perdidas y encontradas*, Aix-en-Provence, Pandora, 1979, p. 67.
- (26) *Idem*, pp. 66-67.
- (27) T. Kantor, en D. Bablet, "Encuentro con Tadeusz Kantor", *Travail Théâtral*, Lausanne, La Cité, invierno 1972, n.º VI, p. 51.
- (28) Ver T. Kantor, *idem*, p. 52.
- (29) Ver T. Kantor, *idem*, p. 54.
- (30) T. Kantor, *Metamorfosis*, París, Chêne/Hachette-Galerie de France, 1982, p. 9.
- (31) T. Kantor, "Mi camino hacia el Teatro de la Muerte", en *Annuaire international du théâtre*, 78 Varsovia, Krajowa, Agencia Wydawnicza, 1978, p. 12.
- (32) T. Kantor, notas manuscritas inéditas redactadas con el fin exclusivo de ayudarme en mis investigaciones sobre su obra.
- (33) T. Kantor, "el Teatro Independiente (1942-1944)", en *El Teatro de la Muerte*, op. cit. p. 31.
- (34) T. Kantor, *idem*, p. 34.
- (35) T. Kantor, *idem*, p. 31.
- (36) *Idem*.
- (37) T. Kantor, *idem*, p. 32.
- (38) T. Kantor, *idem*, p. 40.
- (39) T. Kantor, "Notas al margen", manuscrito mecanografiado, inédito, y proporcionado por el autor.
- (40) Ver T. Kantor, "El teatro de la Muerte", en T. Kantor, *Les voies de la création Théâtrale*. XI. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. París. 1983. p. 62.
- (41) T. Kantor, en "El objeto se convierte en actor", en una entrevista de Kantor por Teresa Krzemien, *El Teatro en Polonia*, 4-5, 1975, p. 37.
- (42) T. Kantor, en Michel Boué "La clase del maestro Kantor", *Humanité-Dimanche*, París, 5-11 de octubre de 1977, p. 54.
- (43) T. Kantor, en "El teatro autónomo de Tadeusz Kantor", op. cit., p. 9.
- (44) Respecto a las teorías de R. Wagner, ver nuestro texto "Adolfo Appia, actor, espacio, luz", en *Théâtre Public*, Gennevilliers, n.º 27, junio 1979, pp. 34-37.
- (45) Edward Gordon Craig, *Del Arte del Teatro*, París, Ediciones O. Lieutier, Librairie Théâtrale, s.d., p. 115.
- (46) T. Kantor, en "El Objeto se convierte en actor", op. cit., p. 36.

(47) Ver Pierre Cabanne, *Encuentros con Marcel Duchamp*, París, Pierre Belfond, 1967, pp. 130-131.

(48) T. Kantor citado por Hanna Ptaszkowska, en un manuscrito inédito en inglés que nos ha proporcionado T. Kantor, "Who is Tadeusz Kantor?".

(49) H. Ptaszkowska, "Who is Tadeusz Kantor?". op. cit.

(50) Ver T. Kantor "Mi camino hacia el Teatro de la Muerte", op. cit. p. 17.

(51) ver T. Kantor, en "La obra de arte está cerrada", entrevista de Anna Grzedewska a Tadeusz Kantor, *El Teatro en Polonia*, Varsovia, n.º 3, 1979, p. 4.

(52) T. Kantor, en "El Objeto se convierte en actor", op. cit., p. 36.

(53) T. Kantor, *idem*, p. 37.

(54) T. Kantor, *El Teatro de la Muerte*, op. cit., p. 211.

(55) Ver el estudio de Brunella Eruli sobre *Wielopole-Wielopole*.

(56) T. Kantor, *El Teatro de la Muerte*, op. cit., pp. 222-223.

(57) T. Kantor, "La obra de teatro está cerrada", op. cit., p. 6.

(58) T. Kantor, en Denis Bablet, "Encuentro con Tadeusz Kantor", op. cit., p. 56.

(59) T. Kantor, en el programa del espectáculo *Les Mignons et les guenons*, París, Théâtre National de Chaillot. 1974.

(60) T. Kantor, en "Tadeusz Kantor-Encuentro", por Philippe Du Vignal, en "El Arte vivo", París, junio de 1974, p. 28.

(61) T. Kantor, en "La obra de arte está cerrada", op. cit., p. 6

(62) T. Kantor en C. Alexander: "Kantor: el arte debe ser enigmático". *Les Cahiers de l'Est*, París, Editions Albatros, n.º 12-13, 1978, p. 83.

(63) Este fue el término empleado por Kantor en el transcurso del encuentro público con Denis Bablet, Centro Beaubourg. 17 de octubre de 1980.

(64) Expresión utilizada por nosotros (y aceptada por Kantor) en el transcurso de una revista radiofónica (otoño de 1977).

(65) T. Kantor, en "Un encuentro con Tadeusz Kantor. Desde el Teatro Clandestino al Teatro Zero", *Comédie-Française*, n.º 94, diciembre de 1980, p. 28.

(66) T. Kantor, "Mi camino hacia el Teatro de la Muerte", op. cit., p. 23.

(67) T. Kantor, *El Teatro de la Muerte*, op. cit., pp. 126-127.

(68) T. Kantor, en "Kantor-presente. Encuentro con Tadeusz Kantor", por Anne Ubersfeld, *Théâtre Public*, Gennevilliers, n.º 39, mayo-junio de 1981, p. 59.

(69) T. Kantor, en "Encuentros con Tadeusz Kantor" por Denis Bablet, op. cit., p. 57.

(70) Declaración de Tadeusz Kantor en el transcurso de un debate organizado con ocasión de la publicación en italiano de su obra *El Teatro de la Muerte* (Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, Milano, Ubulibri/Edizione Il Formichiere, 1979).

(71) Ver programa de *Wielopole-Wielopole*. Editado en francés para su presentación en el Festival de Otoño en 1980.

(72) *Ibidem*.



CON TADEUSZ KANTOR

29

FRANCO QUADRI

Creo que en ningún otro teatro como en el *Cricot 2* la revolución de sus numerosos años pesa tanto en su trabajo sucesivo, incluso con la distancia del tiempo, y deja sentir sus marcas en los resultados de la madurez. Por ello, puede que convenga profundizar en los comienzos, si no de tu actividad personal en el teatro, por lo menos en la del núcleo del *Teatr Cricot 2*.

—“Era el año 1955, el fin del realismo socialista, es decir, del período estalinista. Todos los artistas estaban hartos de ese movimiento, sobre todo los actores de teatro, con tanto método Stanislavsky, la imitación de la vida, etc. La reacción era espontánea; puede decirse que los comienzos del *Cricot* fueron absolutamente espontáneos y artísticos. No se trata de una verdadera función, sino de un encuentro: por una parte los pintores,

descontentos de trabajar a escondidas en sus talleres, sin exponer; por otra, muchos actores jóvenes que querían hacer algo diferente, y luego músicos y poetas muy buenos. Había también, por supuesto, muchos diletantes... En los cafés artísticos creamos la atmósfera de la explosión; aún no era la revolución, todo esto ocurría antes de la revolución de Gomulka; después recibimos algo de libertad. Los orígenes fueron espontáneos, como los de todos los cabarets artísticos, en todas partes, en los años precedentes, y nosotros continuábamos las experiencias realizadas durante la guerra en los teatros clandestinos, donde hacíamos lo que queríamos en plena libertad, y el teatro era realmente de vanguardia. Eramos muy jóvenes, pero con muchas experiencias del período estalinista. Antes que nadie estaba conmigo una pintora, Maria Jarema, la más grande pintora abstracta de Polonia, hermana del famoso Josef Jarema, que justo después de la guerra fue presidente de la Federación de Pintores en Roma. Empezamos con *El pulpo*, de Witkiewicz, y fue la manifestación más grande del arte nuevo en Polonia, y creo que en Europa, pero no se sabía. En ese período, en Europa no había casi nada; había litera-

tura de vanguardia, pero no teatro, y creo que el estreno de *El pulpo* fue la experiencia de la *vanguardia conseguida*, porque eran los tiempos en que todos los directores —entonces yo era escenógrafo profesional y conocía bien el ambiente teatral— pensaban que la vanguardia en teatro era imposible; gracias a Dios, porque todos los directores en general eran conformistas en aquella época; no había vanguardia, y la opinión universal era que se podía hablar de vanguardia en pintura, en música, pero no en teatro, porque éste debía ser arte para las masas. La vanguardia en teatro se había detenido en los años veinte. Por supuesto que había algún intento en Francia, también en Italia, pero no en Alemania, nada en Inglaterra, ni tampoco en América.”

—*Pero también en Francia, entonces, se trataba sobre todo de experiencias de teatro escrito, el teatro del absurdo...*

—“Escrito, sí, o sea, literatura. En cambio, yo estoy convencido de que aquel primer espectáculo fue el manifiesto de la *vanguardia conseguida*, ya que, inmediatamente después de ese estreno, muchos teatros polacos empezaron a plagiarlo sin conocer ni sus objetivos, ni su historia, determinando una gran mo-

da de teatro antinaturalista. Y enseguida, después, en el 58-59, empezó a nacer el teatro así llamado de vanguardia, entre el que estaba también el de Grotowski y de Szajna, mientras muchos pequeños teatros estudiantiles seguían plagiándonos”.

—*Hablas de “vanguardia conseguida”, pero cuáles eran sus características...*

—“¿Por qué resultaba conseguido ese espectáculo? Porque la prensa empezó a escribir que, a pesar de todo, se puede hacer vanguardia, y pronto ésta se convirtió en la opinión universal y las imitaciones se multiplicaron en el teatro oficial; algo muy curioso, porque no se había entendido su estructura, sino únicamente se habían imitados sus efectos. De todos modos, lo habíamos logrado. La prueba es que, a partir de aquel esbozo, del 60 en adelante empezaron a nacer auténticos teatros, fuera y dentro de Polonia. Y nosotros hemos continuado desde el 55 hasta hoy”.

—*¿Pero la estructura de esos espectáculos comprendía ya los elementos que están en tu teatro de hoy?*

—“Sí, claro. Pero hay que volver a la guerra, a los tiempos del teatro clandestino, ya que ahí inventamos muchos elementos que aún hoy siguen siendo válidos. Claro que la estructura del Teatr Cricot no es la de un teatro de repertorio; no se trata de escoger la obra y luego trabajar mucho en ella para mostrarla, sino de seguir un proceso completamente diferente. Es decir, queremos, en primer lugar, identificar una nueva situación en el arte en general, ya que con nosotros hay pintores, músicos; y con este fin hemos discutido y trabajado en nuestros talleres, en una serie de etapas que consentían una idea de evolución. Después hemos elegido —mejor aún, no realmente elegido, porque la elección no es importante—, hemos dicho “nosotros representamos sólo a Witkiewicz”; y esto no se ha convertido en un modo de poner en escena: por ejemplo, Jovet ha interpretado sólo a Giraudoux durante cierto tiempo, y entonces ha interpretado con él, ¿comprendes? Y yo no digo que interpreto a Witkiewicz, sino que interpreto *con* Witkiewicz. Porque Witkiewicz es casi un *personaje encontrado*: entonces se convertía en nuestro compañero. Y, para nosotros, su teatro no es repertorio: es la realidad que nos pertenece, que hemos aceptado. Nosotros no partimos del texto. Saliendo de la situación artística que hemos encontrado, vamos en dirección del texto, y lo encontramos: es decir, se trata del camino opuesto, no ya del texto a la realización, sino de la

realización al texto, texto que es siempre válido para mí, como concentración filosófica, poética, etc. *El pulpo* con que empezamos ha representado la etapa que he llamado “commedia dell’arte abstracta”: por una parte, yo era abstractista, o, mejor aún, por entonces no lo era del todo; me encontraba más bien bajo la influencia surrealista; pero abstractista era Maria Jarema, que realizó un vestuario magnífico. Entonces yo quería trabajar sólo con los actores, y ella era pintora, es decir, le interesaban los elementos visuales, y creó para *El pulpo* una atmósfera totalmente abstracta. Y con el actor yo trabajaba en el sentido de lo abstracto; el actor no era portador de trajes, sino precisamente portador de las formas abstractas que aquellos explicaban, con mucho humor, porque conservaban un poco de la comicidad de Witkiewicz; eran ambiguos, polivalentes. Se trataba realmente de la “commedia dell’arte”, o sea, la improvisación, el texto se tocaba muy poco, respecto a este trabajo sobre las formas abstractas, un poco como el trabajo de Perilli, que vino también a vernos a Varsovia, con su Gruppo Altro”.

—*Has dicho que en los comienzos del Cricot, tú como pintor no eras aún abstractista. Pero en tu obra se nota, a partir de un determinado momento, una adhesión al arte informal.*

—“Después de 1955 he hecho mucho arte informal, es decir, automatismos y serialismos, cultivando la materia, el gesto espontáneo, la casualidad, todos los elementos del arte informal. Entonces decidí montar un espectáculo sobre el método del arte informal. Todos los elementos del teatro, el lenguaje, el movimiento, la acción, el texto semántico, los sonidos, estaban permeados por este método. Partimos de la situación del arte nuevo, que aún no se había utilizado en teatro, ya que en aquella época el teatro se inspiraba en los textos del constructivismo. Se decía: “Es imposible hacer arte informal en teatro, porque el actor es, de todos modos, un ser intelectual, que debe ser controlado por el intelecto”. Nosotros, por el contrario, escogimos la experiencia de la penetración del espectáculo con el método informal. Al principio no sabíamos qué textos íbamos a interpretar, tan sólo habíamos realizado muchos estudios sobre el arte. Yo me preguntaba: “¿Qué podemos hacer para destruir la forma singular y personal del actor, con el fin de que se convierta en materia?”. Materia humana, materia sin las características de un individuo; materia descompuesta, naturalmente, porque cuando se quiere conocer la materia hay

que descomponerla. Naturalmente nuestro medio es el teatro. Habíamos encontrado un viejo armario, absolutamente normal, y metimos a los actores dentro del armario, y ellos empezaron a moverse. Estaban muy apretados, muy concentrados, no tenían la posibilidad de expresar su propia individualidad porque no se sabía de quién era la mano, de quién la cabeza, la pierna, el pie. Nos movíamos. Y hemos realizado muchos estudios de movimiento en lugares donde no había o casi no había espacio.”

—*¿Pero eran sólo estudios, o luego los mostrabais también en público?*

—“No eran realmente estudios, nos divertíamos; para los actores era muy interesante. Luego empezamos a hablar. Había que descomponer el lenguaje, encontrar la materia bruta del lenguaje. Decidimos emplear todos los sonidos que expresa el organismo humano: escupitajos, balbuceos, como la materia bruta en la pintura de Dubuffet. Porque Dubuffet era un defensor en la materia bruta: en pintura ha utilizado de todo, tierra, piedras. Resultaba muy interesante también para los actores: cuando les di el texto, les dije: “No debéis pronunciar el texto de modo académico, sino simplemente, como los hombres en la vida. En la vida, por ejemplo, cuando somos presa de la emoción, las palabras se superponen a las palabras, balbuceamos, refunfuñamos...” Luego mezclamos sonidos diferentes, grabamos a unos perros que ladraban, muchos perros, los mezclamos con el lenguaje humano. Empezamos a extraer del lenguaje esa materia bruta. Después nos ocupamos de los movimientos, de la acción: era el mismo procedimiento. La materia, el estado elemental del objeto, la informalidad, la espontaneidad, las acciones espontáneas, la casualidad, la descomposición de la materia, luego el *ensamblaje*, la acumulación. Estos son los conceptos que experimentamos. Empleábamos la materia, por ejemplo el barro, la arcilla, la pasta. Hemos actuado con una pasta que chorreaba, el actor llevaba una máscara informe que goteaba. Yo tenía una foto en la que una actriz, en un estado de profunda emoción, se echa encima esta especie de pasta que gotea: estaba recubierta entera por esa máscara terrible y pegajosa. Y a partir de esta materia se determinan también estados psicológicos. Son las alucinaciones, la fiebre, el espasmo, el sufrimiento, la agonía, el miedo, la vergüenza; luego las diversas acciones: mascullar, llorar, gritar, escupir, ladrar. Finalmente están los comportamientos criminales. Por ejemplo, el armario es el

interior de la imaginación, sobre todo para los niños. En la *Clase muerta* está el water...”

—¿Y cómo entraba el texto en este trabajo?

—“En ese momento, estábamos justo en medio de nuestro trabajo, cuando encontramos un texto de Witkiewicz, *En la casa de campo*, una obra muy divertida. No la ilustramos ni la explicamos, tan sólo abrimos unos caminos. Uno era el del texto, en sentido semántico. Fue muy difícil porque los actores utilizaban esa materia bruta que es el lenguaje cotidiano. Pero si se la utiliza, hay que repetir el texto muchas veces para que al final llegue a la consciencia del espectador. Por ejemplo, se balbucea una frase: es incomprensible, es realmente materia bruta; pero al final el texto debe hacerse comprensible, quizás unos minutos más tarde. Puede ocurrir que el espectáculo se prolongue: una vez duró tres horas, otra cuatro, porque alguien le preguntó a un espectador: “¿Comprendes lo que quiere decir este imbécil?”, y el espectador replicó: “¿Podéis repetírmelo otra vez?”. Y el actor volvió a empezar. Era muy cómico y hacía aflorar también mucha materia puramente escénica, teatral. Es un ejemplo de este método, que no es un trabajo sobre la obra, sino sólo sobre la situación, sobre el arte. Siempre nos hemos comportado así. En *La gallina acuática*, primero trabajé mucho tiempo en el taller con varios cuadros (o *happening*) sobre la idea del viaje. Introduje en muchos cuadros los atributos del viaje, y son los embalajes, o sea, los efectos de esa idea de viaje. Los *clochard* llevan siempre todos sus bienes con ellos, a lo mejor en una maleta. Recuerdo una reina de los *clochard*, que en París llevaba puestos cinco abrigos, uno encima del otro, porque lo llevaba todo encima. De noche dormía bajo el Pont des Arts, colgaba todos los abrigos de las barandillas y se echaba en un banco. Esa es una idea de viaje. ¿Has visto *La gallina acuática*?”

—Sí, la he visto en Nancy, en ese pequeño sótano cerca de la estación.

—“Era un sótano para los guardias de la guarnición. Vivían en él los guardianes de la ciudad. En *La gallina acuática* todos los actores están como embalados. Llevan capas, bufandas, sombreros, hasta los zapatos están embalados, como en los viajes muy largos, y todos llevan maletas o mochilas enormes. La mujer a la que arrojan al agua en la bañera está completamente vestida, como para un largo viaje. Se siente la idea del viaje, con todas las sorpresas, los casos, toda



“Las graciosas y las monas”. (Foto: R. Martinis).

la fascinación del viaje. En nuestro trabajo, esta idea aún sigue durando. Mientras ensayábamos, entonces, encontramos *La gallina acuática*. Pero el texto es una voz, la otra voz es nuestra acción. No se efectúa una ilustración del texto con la acción del espectáculo, que es del todo autónoma. La acción del espectáculo que encontramos, era esa idea de viaje de la que hablaba antes, con los viajeros en la estación a la espera del tren. No hay relación, tan sólo tensión. En la primera escena de *La gallina acuática*, un señor mata a su amante. Grita: "Eres la peor de las putas", dispara y ella cae. Esto en el texto. En nuestro espectáculo ocurre algo totalmente diferente: él pronuncia la frase en sentido semántico y hace algo que no tiene nada que ver. Al fondo están tres camareros de café, muy elegantes, que mojan las servilletas en el agua, de pronto cogen a la joven y la arrojan a una bañera con agua caliente. Es una situación completamente diferente, pero se crea la tensión necesaria. Si no hay tensión, rechazamos la acción del espectáculo, o sea, el segmento del texto, y buscamos otra cosa, porque siempre tiene que haber tensión. También Witkiewicz habla siempre de tensión formal, jamás de ilustración. Es el único método que consideramos obligatorio. Es también uno de nuestros descubrimientos. Luego está la relación con la realidad. Durante la guerra afirmamos que no existe obra de arte, que sólo existe la vida, la esfera de los objetos y de los hombres. El objeto artístico no se puede construir. Y esto lo decíamos en 1944. Por supuesto, no sabíamos nada de Marcel Duchamp porque estaba en América y en Europa lo habían olvidado. Llegamos a su misma conclusión, pero creo que por motivos del todo distintos, quizás por causa de la guerra, de esa realidad tan densa, tan dura. Y rechazamos el arte, la obra de arte. Es la contestación del estado artístico, lo mismo de Marcel Duchamp, sólo que él la hizo de una manera completamente distinta. Rechazamos la obra de arte, dijimos: "No se puede construir un objeto con valor artístico, sólo hay que tomar, arrancar el objeto de la vida, y darle el nombre de obra de arte". Pero existe una diferencia, ahora lo sé. El *objet trouvé* de Marcel Duchamp no tiene valor psicológico o estético alguno, es del todo indiferente, esterilizado. Nosotros, en cambio, dijimos: "Hay que tomar el objeto pobre; es decir, el objeto en su pobreza, casi en el momento en que es arrojado al cubo de la basura y se vuelve inutilizable. Cuando muestra —y hay aquí cierto misticismo, o qui-

zás sea poesía— cuando muestra su alma". Porque es inútil en la vida, es como un coche después de un accidente. Hemos elegido siempre objetos pobres, y hemos definido el objeto "pobre". Por eso quiero reivindicar este término, esta noción de pobreza."

—*También en Italia se ha teorizado mucho, aunque más tarde, sobre el arte pobre.*

—"Me gusta mucho el arte pobre, me lo he encontrado después de varios años, lo considero algo muy alto. Abarca obras magníficas, los cuadros de Burri, por ejemplo, con esas arpilleras desgarradas, eran muy pobres, antes de convertirse en algo quizás demasiado elegante. Por supuesto, también está el teatro pobre, el de Grotowski... En mi manifiesto sobre el embalaje digo que hay que embalar los objetos que están en el umbral de la tumba, es decir, en el umbral del cubo de la basura: algo poéticamente, "el objeto entre el cubo de la basura y la eternidad". Durante la guerra, en el espectáculo *El regreso de Ulises* de Wyspianski, empleamos sólo objetos muy pobres, casi miserables, una rueda de campo llena de barro, muchas casas sucisimas, con arena. No había escenografía, aunque interpretábamos *El regreso de Ulises*, y por supuesto la acción se desarrollaba en la isla de Itaca. Pero no había ninguna Itaca. Nos dijimos: "Es imposible construir durante la guerra esta isla que es un recuerdo de la infancia, de la familia. Ya no existe ninguna Itaca, sólo hay ciudades destruidas". Actuábamos en una habitación destruida, y la destruíamos aún más. Había muchos ladrillos, agujeros en la pared, la camuflamos un poco, claro. Había unos cajones sucios, vigas que se caían, techos destruidos. Había unos cañones de tubo muy largo. Este lugar fue para mí el primer *environment*. *Environment* son las acciones ambientales iniciadas en pintura en los años sesenta: no está la obra de arte cerrada, sola, todo lo que está alrededor, el *entourage*, es la obra de arte y el espectador está en medio. Nació la noción de obra de arte "abierta". Para mí se trata también de una razón de reivindicación: digo que ese fue mi primer *environment*. Claro que había habido otros *environment*, por ejemplo en Leningrado, en 1918, una obra expresionista titulada *Gas*, que se representaba precisamente en una cámara de gas..."

—*Ha habido también muchos pintores que han construido "environment", no para que se actuase dentro de ellos, sino sólo como ambientes.*

—"Sí. Chagall, por ejemplo, hizo el

primer *happening* de la historia, el 1 de mayo de 1918, cuando era comisario del departamento de pintura en el Ministerio de Cultura y mandó pintar de rojo todos los árboles. Era muy hermoso. Por supuesto, ellos fueron los primeros, pero en Rusia aún se hace."

—*Has hablado de la presencia de la rueda en tu espectáculo. No se menciona la rueda, la rueda era tan sólo una rueda. Pero también se la encuentra en Duchamp.*

—"¿Te refieres a la rueda de la bicicleta? No conocíamos la bicicleta de Duchamp, simplemente habíamos encontrado esa rueda, muy primitiva, en el campo. En cambio, la rueda de bicicleta es elegante..."

—*Pero está también en tu exposición.*

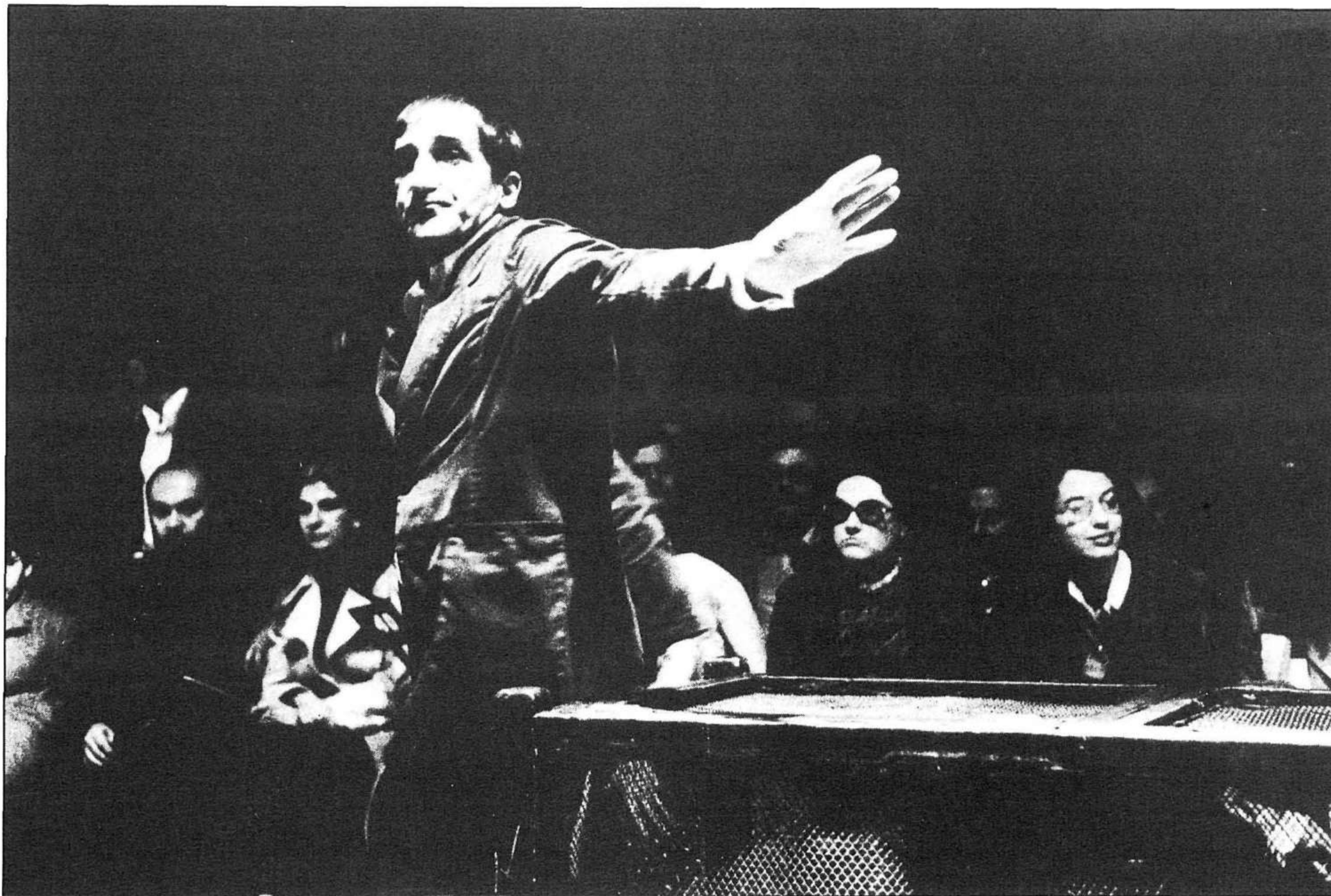
—"¿La rueda?"

—Sí.

—"¡Ah!, la rueda del cuadro. Pero ésa también viene del campo, fue encontrada. Es primitiva, muy primitiva. La rueda del *Regreso de Ulises* estaba llena de barro, era miserable, era una rueda de campo llena de barro y arena."

—*Este espectáculo, con su carácter de "environment", debió ser muy importante para la evolución del concepto de espacio teatral del Cricot 2.*

—"En el teatro, no en todo el teatro, sino en el que se define de vanguardia, se habla mucho del rechazo de la división entre escenario y patio de butacas. Y se hacen muchas cosas a partir de este presupuesto. Para mí, y esto también lo he dicho durante la guerra, es un invento, es demasiado mecánico. En el pasado ya lo hicieron Meyerhold, Piscator, y otros en Francia. Pero no se trata del Teatr Cricot, en el teatro clandestino de entonces, de anular mecánicamente esta separación, e incluso actuar entre los espectadores; sería demasiado fácil. Para mí la anulación de esta división posee más bien un sentido psicológico, más real. He escrito: "No se puede actuar en el teatro. Es preciso encontrar el lugar de la vida". En mi trabajo he encontrado algún que otro lugar de la vida: hemos actuado en cafés. Hemos actuado en estaciones. En montañas, en un glaciar. Hemos actuado en el hospicio de los pobres y en un lavandería. En los casinos, en Yugoslavia, donde están las "roulettes". Hemos actuado en lugares que tienen una utilidad cotidiana o muy particular. La estación y el café lo son, como lugares donde la gente se reúne para fines no muy explicables. No se sabe por qué la gente se reúne en los cafés. ¿Por qué no se quedan en sus casas? O bien, ¿por qué no se encuentran en la playa?



T. Kantor en "Las graciosas y las monas". (Foto: R. Martinis).

Ese es también un lugar muy cómico, porque si miramos un mapa, nos damos cuenta de que toda la gente se comprime en una franja muy estrecha. ¿Y qué hacen en la estación? Son lugares muy particulares..."

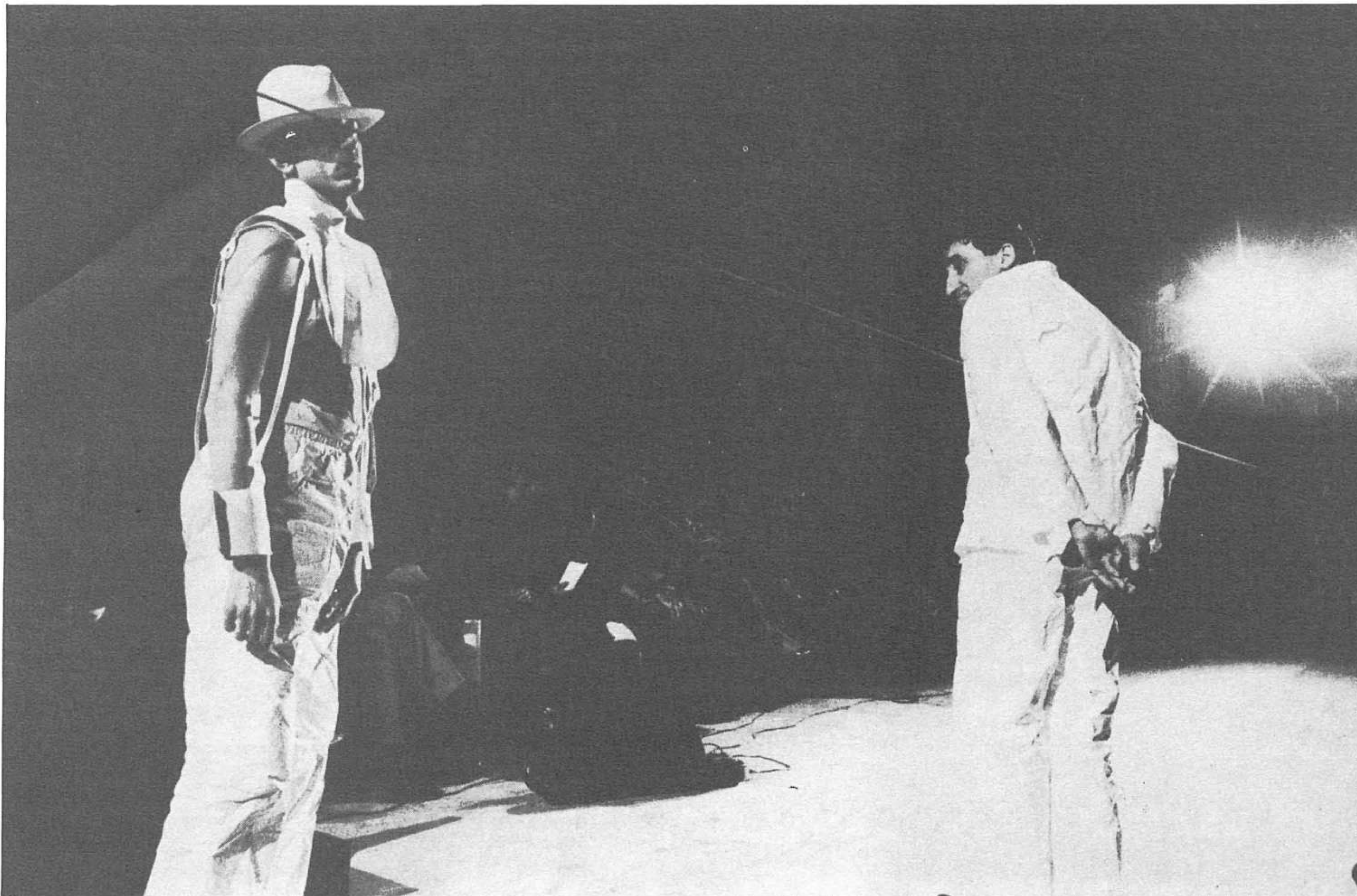
—Pero un glaciar no es precisamente un lugar de reunión.

—“Hemos encontrado lugares que no son estéticos, que no poseen valor estético, sino que sólo son reales. ¿Qué significa actuar en esos lugares? Significa que es preciso salir de todas las características de esos lugares. En la lavandería están las mujeres que lavan camisas. Por lo tanto hay objetos muy específicos, hay mucha agua, mucho vapor y hay personas que tienen una función estrechamente vinculada a ese lugar. Los actores deben ser esas personas, deben realizar

todos los trabajos y todas las funciones propias de ese lugar, y al mismo tiempo deben pronunciar el texto. Simplemente. No deben imitar los papeles de la obra, deben sólo realizar concretamente, desarrollar el trabajo y las actividades ligadas a ese lugar. Ese es el secreto. Claro que los espectadores que acuden tienen que encontrar un modo de comportamiento. Pero eso ya no me concierne. Para los espectadores es un choque, no saben qué hacer, porque han perdido la motivación de ser espectadores. No saben si participar o ser testigos, pierden su razón de ser. En *Las graciosas y las monas* este aspecto quedaba algo disimulado, de hecho actuábamos en el guardarropa, el lugar del teatro que está completamente fuera del teatro. Es el lugar más desgraciado en que se pueda

actuar, el lugar donde se debe dejar la ropa, y no se sabe qué le ocurre después a esa ropa. Están los funcionarios del guardarropa, que quieren dominar la acción artística y los actores: son ellos los que dirigen. Los funcionarios, un poco verdugos, y toda la acción artística padece el reglamento de este guardarropa estúpido y cruel. Toda la acción artística proviene del lugar. Es un modo de anular la separación entre escena y espectadores, pero no tiene nada que ver con actuar entre los espectadores.”

—Pero ¿cuál es la importancia del lenguaje cuando actuáis en el extranjero? No sólo la "Clase muerta", sino también en "Las graciosas y las monas". Cuando vi el espectáculo en París, comprendí que también como espectador tenía que realizar determinadas acciones que los actores o tú



"Cricotage, 1978". (Foto: R. Martinis).

me indicabais, pero no comprendía qué se me decía realmente.

—“Se puede comprender el texto semánticamente y esto es muy importante. No lo es para los espectadores, lo es, y mucho, para el actor. En *La clase muerta* hay determinadas situaciones que resultan más comprensibles si se entiende el texto, pero intentamos superar como sea esa necesidad. No para expresar el texto con el gesto, porque los movimientos no son ilustrativos, se trata de voces completamente separadas. Pero creo que mediante esta separación se llega a una mayor claridad. Porque está la voz del movimiento, o de la situación, no hay movimiento sin situación; situaciones psicológicas, emocionales, que son autónomas. El texto es autónomo, existe por sí mismo. Los sonidos son autónomos. Entonces es la vieja historia, descubierta

en el período futurista y por los dadaístas: hay que despojar de ataduras a los elementos del teatro, deben ser completamente extraños entre sí. Naturalmente, el espectáculo en cierto sentido se descompone, pero en sentido formal es unitario: es la idea de los dadaístas, de los futuristas y también de los surrealistas en teatro. Es lo mismo que hago yo ahora: la realidad de la acción.”

—*Tu teatro vuelve siempre a enlazar con los mismos principios, retoma continuamente los mismos motivos, y sin embargo atraviesa diversas fases, como dicen los nombres de tus manifiestos, del Teatro Informal al Teatro de la Muerte...*

—“El Teatro Cero, el Teatro Informal, ya he hablado de ellos. Creo que existen lazos entre estas fases. Muchos críticos piensan que yo cambio totalmente, pero no es verdad, hay un nexo que empieza

a ser visible después de muchos años. Cuando hacía el Teatro Cero, yo pesaba que no tenía nada que ver con el Teatro Informal; pero ahora que hago el Teatro de la Muerte, pienso que es una continuación del Teatro Cero del 63. Porque el Teatro Cero era la nada, yo anulaba todas las tendencias de los actores, las tendencias de la vida. Hemos encontrado muchos estados psíquicos que están por debajo de la vida, por ejemplo los estados patológicos, los estados de enfermedad mental, la vejez, la esclerosis. En *El loco* y *la monja* el actor que empezaba a hablar, en la primera escena, pronunciaba algunas palabras, luego miraba al público y quedaba completamente decepcionado y no quería seguir actuando. Entonces salía, pero alguien iba a buscarle, y se repetía nuevamente lo mismo: miraba, escupía al público. Luego estaba es-



"Wielopole, Wielopole". (Foto: R. Martinis).

ta máquina formada por sillas, que destruía toda tendencia hacia la vida de los actores. Cuando empezaba a actuar, la máquina empezaba a moverse de pronto, arrojándolos fuera, era realmente una fuerza terrible. No había espacio para actuar, todo el espacio estaba ocupado por esa estúpida máquina. Lo hemos representado sólo pocas veces, luego lo prohibieron porque escribieron que era la imagen de nuestra realidad, la burocracia, el terror, todas esas cosas. No había espacio y los actores tenían que luchar para encontrar el lugar de la vida, pero de inmediato eran arrojados fuera por la máquina. Entonces volvían a empezar, y una vez el espectáculo duró tres horas, mientras que la obra completa suele durar media hora. Es el circo, siempre el circo, no es la filosofía seria, porque el teatro es el teatro. Así había personas

que dialogaban, se decían algunas frases. De pronto llegaban otras dos personas, como en el guardarropa, dos personas que eran como los espías, los policías, los idiotas, los imbéciles, los que no entienden nada; se colocaban siempre entre los actores que dialogaban, un actor pronunciaba una frase, hacía una pregunta; uno de estos dos señores que son un poco como intermediarios, completamente estúpido, repetía, pero sin comprender y le pasaba la pregunta al otro, a su colega; el colega era aún más tonto, no entendía nada, y decía esa frase de modo automático a un segundo actor que ya no entendía nada de nada, porque la pregunta se había deformado del todo. Es la deformación de las informaciones, el canal se quiebra por la estupidez. Esta situación duraba un buen rato, había momentos muy cómicos y teatrales, adecua-

dos a la interpretación del actor. Es el Teatro Cero, no en un sentido científicamente profundo, sino en un sentido puramente teatral."

—¿Pero cómo se llega desde aquí al Teatro de la Muerte, que es como un punto de llegada?

—"Creo que es el resultado, el efecto del Teatro Cero y del Teatro Informal. Porque el Teatro Informal es la materia descompuesta. Y nos volvemos a aproximar a ella, como siempre. Pero hay algo más: quisiera encontrar mi posición en la situación universal del arte actual. Siempre estoy a favor de la vanguardia, me siento en la vanguardia, pero pienso que la vanguardia de hoy es universal, es, como digo en el manifiesto del Teatro de la Muerte, un alzamiento en masa, es "la movilización universal de la mediocridad". Todos quieren estar en la van-



"Wielopole, Wielopole". (Foto: Maurizio Buscarino).

guardia y es imposible. Todos los teatros son de vanguardia, da casi vergüenza ser tradicional. Pero empieza a ser fascinante ser tradicional, por supuesto no en el sentido clásico de tradición, de tradición formal. Como digo en el manifiesto, "el camino de la vanguardia se ha convertido en una autopista muy cómoda", con institutos, informaciones, centros de arte, de Beaubourg al Guggenheim. Por suerte en Italia no existen, pero de todos modos hay centros, oficinas de información, agencias, instituciones de vanguardia. Entonces para mí se ha vuelto imposible continuar. Quisiera encontrar un pequeño sendero, un poco lateral, un poco al margen, para continuar, para no aburrirme. Creo que la noción de muerte es el último argumento para el conformismo. Porque considero que la vanguardia actual es conformista: en mi país está la vanguardia de Estado, el estado utiliza la vanguardia como pantalla para su liberalismo. Ya no se trata de arte, no

hay nada auténtico, es academicismo, conformismo, desde el momento en que ser vanguardista ofrece ya la posibilidad de una buena carrera. La noción de muerte no es una obsesión, yo estoy en contra de la obsesión, como explicación de la propia actividad, porque resulta demasiado fácil. O, si es una obsesión, no me concierne tan sólo a mí: se dirá después. Pero para mí, ahora, la noción de muerte es completamente formal; para mí el modelo para el actor es el muerto. El hombre muerto posee las mismas características que debe tener el actor. El cadáver llama la atención de la gente, y la rechaza: lo mismo debe ocurrir con el actor. Debe atraer y rechazar. También él. El artista debe despojarse del prestigio oficial, del prestigio social, debe estar solo: es decir, debe ser sólo actor. Para mí el actor es el artista más sensible, porque es un poco exhibicionista. Por lo tanto posee las características del muerto. Atrae y repele. Además, como el

muerto, es verosímil para los demás, para los espectadores. Por eso en la obra odio los trajes, el papel, porque son pantallas. Ahí debe estar el hombre. Verosímil para los espectadores. Y debe estar muerto, debe estar separado para siempre, de modo inimaginable, de los espectadores. Por eso hacemos de todo en el método de interpretación de los actores, para crear esta barrera invisible, como la que existe entre los muertos y los vivos. Es todo. Hemos trabajado mucho en este problema: qué se puede hacer para que no nos deteste: *queremos que el público se avergüence de nosotros*. El muerto mostrado en el ataúd es, en cierto modo, una cosa de circo; si estuviese vivo, probablemente se avergonzaría de ser expuesto en público. Este momento de vergüenza es la característica de nuestro modelo para el actor.

—Has contestado en parte a una pregunta que quería plantearte: ¿cuál es vuestra postura frente al enorme éxito que han

tenido en todas partes tus últimos espectáculos?

—“Hablando con Denis Bablet, le he dicho que mis padres son los dadaístas. El me ha contestado que los dadaístas son personas que hacen reír, que bromean, y ha dicho: “Tú haces llorar”. Le he contestado: “¿Por qué no se puede pensar en un dadaísta que hace llorar?” Es lo mismo, porque por lo general nos da vergüenza llorar, y en mis espectáculos he visto llorar a mucha gente. Cuando esto ocurre, quiere decir que lo hemos logrado. Un señor muy serio vino a ver *La clase muerta* y lloró como un niño. Otra vez ocurrió con una joven totalmente desequilibrada. Es la construcción de las emociones. En efecto, yo no quiero en absoluto, como los dadaístas, que la obra de arte sea rechazada. Para los dadaístas, para los antiguos vanguardistas, el éxito coincidía con el hecho de que la obra de arte fuese criticada, desechada; se han desechado muchas cosas. Para mí no es actual, en ese sentido hemos empleado todos los medios, lo hemos intentado todo para ser rechazados. Ya no se puede imaginar nada. Cuando alguno de nosotros escupía en el público, al principio, en 1961, el público se asustaba, y empezaba a gritar. Ahora, en cambio, el público exige que le escupamos. En Alemania me han preguntado: “¿Por qué sois tan modosos? ¿Por qué no dais escándalo?” Creo que ahora tenemos un método diferente. Es muy difícil hacer llorar, mientras que es muy fácil hacer reír. Naturalmente, estoy muy contento cuando el público se ríe, en mis espectáculos la esfera del humor es muy importante.”

—*Pero a propósito del éxito, has dicho que buscas siempre tu camino al margen...*

—“Al margen, como alguien que crea condiciones no oficiales, simplemente al margen. Pero el espectáculo se dirige de todos modos a las masas, pienso que el teatro está hecho para el público, que no es posible darse importancia, asumir una actitud muy ortodoxa, decir: “Sólo necesito a cien personas”. Hemos actuado en América, en *La Mamma* de Ellen Stewart, y ella nos dijo: “Pero si necesitáis al gran público, ya no es vanguardia”. Ella tiene un teatro sólo para ochenta personas, en un espacio muy amplio, pero sólo con ochenta plazas; y yo necesitaba trescientas como mínimo. Grotowski empezó su carrera sólo para cien personas. Claro que armó mucho ruido, todos decían: “Espectáculos sólo para cien personas, ¿qué es esto? Hay que estar preparado”. Pero yo no pido a mis espectadores que estén preparados”.



“Cricotage, 1978). (Foto: R. Martinis).



ESCRITOS DE TADEUSZ KANTOR



La dormición de la Virgen. Detalle del retablo de la iglesia de Santa María de Cracovia, obra del escultor Veit Stoss.

¡Que revienten los artistas!

Instinto, intuición, inconsciente,
automatismo,
factores de la creación... travesura...
azar...
crear conscientemente las posibilidades para el azar...
He observado que, cuando empiezo a pensar
en un nuevo proyecto,
se me ocurren cosas diversas,
elementos aparentemente **f o r t u i t o s**
de distinto origen y que no sirven para nada,
que son ilógicos,
con los que no se puede construir nada porque carecen
de conexión racional.
A pesar de todo, experimento
un sentimiento débil, apenas perceptible,
casi inapreciable,
continuo, inflexible, que late tenazmente,
como una señal que viene de "cualquier dirección",
pero que siempre tiene un mismo origen.
Tengo la sospecha de
que la guía una mano, una fuerza desconocida,
que tiene un origen inconcreto.
Y que siempre fue así.
Hoy también.
Tal vez se apoderen de nosotros ciertos pensamientos,
una especie de imposición,
como si hubiera huecos, cavidades,
dispuestos para ser rellenados,
o algunos "bio-aparatos" muy sensibles captasen
estas ideas, estas imágenes y no otras...

En lo que atañe al inquietante título de la obra
¡Qué revienten los artistas!,
habrá que contar que,
era la noche del 5 de marzo de 1982, en París.
Una animada conversación en un círculo de amigos.
La directora de una conocida galería de arte terminaba
de relatar una historia divertida.
Los vecinos tenían que dar su consentimiento para
realizar unas obras en la galería.
Naturalmente protestaban.
Frente al argumento de que la galería, gracias a las
exposiciones de artistas célebres, daría gloria al barrio,
una vecina habría gritado:
¡Qué revienten los artistas!
En el transcurso de la misma noche estuve hablando
con un conocido mecenas,
que venía de Nuremberg, sobre la posibilidad de una
nueva creación en aquella ciudad.
De repente dije: sabe usted, lo único que yo podría
hacer en Nuremberg sería hablar de aquel clavo con el
que fue quemado Veit Stoss. Aquel castigo le fue

impuesto de acuerdo con las leyes de la época para
los delitos de deudas. Aquello ocurrió cuando el viejo
maestro, arrastrado por la nostalgia de su país,
abandonó Cracovia (donde había terminado el altar de
Nuestra Señora, la mayor obra de su vida) para llegar,
tras un largo viaje, a la puerta de su casa.

Observé que las dos historias tenían puntos de
conexión y grité encantado:

Este será el título de mi próxima obra de teatro:
"¡QUE REVIENTEN LOS ARTISTAS!".

Mi amigo de Milán me recordó que los formalistas
habían construido una figura poética
con el principio de simulación.

La llamaban la "marcha del caballo de ajedrez" que,
en medio del camino, cambia de dirección.

Aquello tenía algo que ver con tan inquietante título.
Esta obra no narra una acción.

No hay obra alguna de teatro que no deba su existencia
a la representación.

La obra de teatro nace de sí misma.

Su material vivo es
el ACTOR

y todo lo que pertenece al área de influencia de
la ACCION:

pensamientos,

ideas,

imágenes,

aquel contenido previo del drama,

objetos,

LUGAR (no el del escenario, ¡sino el LUGAR!).

Esta obra no ha sido creada según las reglas de una
dramaturgia que actúa en el transcurso de las etapas
sucesivas de la acción,

desde que el telón se levanta hasta que cae.

A lo largo de muchos meses, se juntaron, como se
dice familiarmente, numerosos "asuntos", dudas,
ideas, pensamientos, FORMAS nuevas, además de las
que desde hace mucho tiempo esperaban el instante
de su revelación.

Todo aquello fermentaba, hervía,
pedía poder EXPRESARSE.

Esta falta de acción coherente,
inserta en las circunstancias cotidianas,
que son una condición del DRAMA,
me impulsó a añadir el subtítulo
REVISTA.

Tal vez actuaran aquí de nuevo, los principios de mi
IDEA DE LA REALIDAD DEL GRADO INFERIOR,
que muy a menudo
obliga a situar las cosas fuera
del alcance del juicio "Eterno",
y a expresarlas.



Materia,
POBRE,
del grado más bajo,
desprovista de dignidad y prestigio, desarmada,
incluso DESPRECIABLE.
Mientras me ocupaba de cosas muy precisas
—ya sabía que tenían relación con el tema de la obra—
apareció EL AMBITO DE LA MUERTE
que me atraía desde hace mucho tiempo
desde la misma escena.

No la muerte, sino su ámbito,
un PASO LENTO E INEXORABLE
DESDE LA VIDA AL OBITO.

El proceso progresivo, casi imperceptible, continuo,
es transmitido a los actores, dado que la "acción" se
desarrolla en el teatro, mediante la repetición,
hasta el agotamiento final.

Todo esto es próximo al *happening*..

La muerte /el paso desde la vida al óbito/ es, desde la
tradición teatral china y griega, un acto violento y
dramático, espectacular.

Un acto definitivo.

Una clave.

Un medio infalible que garantiza y asegura el éxito
¡y que se ha utilizado desesperadamente!

Con esta obra me gustaría que la muerte reuniera
diferentes síntomas

de la vida; que la muerte llegue a ser casi una
e s t r u c t u r a de la obra.

Según el principio de la función del *a z a r* descrito
al principio, encontré un proceso análogo en la obra
de Zbigniew Unilowski (1909-1937); *La cámara común*,
en la que nos encontramos, desde la primera hasta la
última página, como testigos de la muerte del héroe.

Todavía es más inhabitual el hecho de que el autor en
esta obra describa /presintiéndola/ su propia muerte.

La cámara común, lugar en el tiempo presente, en
nuestra época, INFERNUM de la cotidianeidad
horriblemente banal, repleta de los insultos más bajos.

Tal vez encontremos en mi obra lejanos parecidos
entre las figuras y acciones de aquélla.

En ningún caso las eventuales semejanzas deben
significar una transposición de este texto literario al
escenario. Esta situación concuerda con mi principio
de no servirme de la realidad "construida", compuesta,
sino de la realidad "dispuesta", de figuras y objetos
"encontrados".

En este AMBITO DE LA MUERTE, de repente,
como ocurre en el momento de la muerte,
aparecen CLICHES DE LA INFANCIA.

De mi infancia.

Aquel que está en su lecho de muerte, soy

YO-AGONIZANTE, y el SOLDADITO
EN SU TRICICLO (con mi triciclo) a quien yo he
traído al escenario,
soy YO, CUANDO TENIA SEIS AÑOS.

En su SEQUITO: LOS GENERALES como en los
sueños de los niños.

Un SEQUITO fiel que le protege y con quien juega.
En este AMBITO DE LA MUERTE ocurre que la honra
y la gloria de la nación aparecen bajo FIGURA de
corona mortuoria

y desintegración de la muerte.

En esta ESFERA DE LA MUERTE, ocurre que, mientras
buscamos en la vida, algo *i d é n t i c o* al ritual
de la muerte, el ENTIERRO, nos encontramos ante el
concepto de PRISION... como delante de una
tumba abierta...

como si se cerrase sobre él las puertas de la cárcel...

En este AMBITO DE LA MUERTE, ocurre que,
sobre esta imagen de la OBRA DE ARTE —que es
la expresión más noble del espíritu humano—, se
superpone despiadadamente
el cliché de la CARCEL y de la TORTURA

Nuremberg, 22 de mayo de 1985.

LA PRISION

La prisión.

Esta noción
y su realización perfecta,
minuciosa y universalmente reflejada
en el curso de la historia de la humanidad,
es una "obra" incuestionable
del hombre y de la civilización.

El hecho de que esté dirigida
contra el hombre,
de que constituya el mecanismo de una violencia brutal
hacia

el espíritu libre del hombre,
sigue siendo uno de los absurdos más espantosos
que pueblan
la historia,
esta famosa "magistra vitae"

Dejemos pues a la historia
hacer justicia
y fallar la sentencia condenatoria

y ocupémonos de su aspecto
ontológico
y... escatológico.

La prisión ...
Una palabra difícil de pronunciar...
Hay en ella algo de definitivo,
como si hubiera ocurrido algo que nada, ni nadie
pueda borrar...

...La puerta de la prisión se cerró tras él...
Como en el cementerio
ante la tumba abierta
donde "penetra" la muerte...
Dentro de un instante los sepultureros habrán
terminado su trabajo...
Los vivos permanecerán todavía un largo rato...
Como si no pudieran aceptar la idea
de que le dejan
"ahí"
solo,
increíblemente solo...
Permanecen
impotentes y sin fuerza
al borde
de algo
que no se puede tocar ni nombrar...
El que ya está del "otro lado"
inicia
su camino...
Lo recorrerá
solo,
infinitamente pobre,
abandonado,
sin poder contar más que consigo mismo...
él sigue
aquel camino vacío y terrorífico
sin meta y sin esperanza...
Y lo único que existe es esa marcha...

...En un arranque y en el momento
—me atrevo a decirlo—
de una imaginación audaz
y de una cierta locura
este fenómeno
se ha presentado ante mis ojos,
en un lóbrego paisaje de espanto,
como una idea
que, en contra de la razón y de toda lógica,
de una manera cruel y absurda,
como una mueca de burla,
se sitúa al comienzo
de mi nuevo TEATRO.

...Una vez más descubro
aquella fuerza maldita

(Foto: M. Buscarino).



mezclada con locura,
que, gracias a un delito,
una negación,
y únicamente
gracias a eso,
es capaz
de transmitir
como un grito trágico,
la manifestación más dramática
del ARTE y de la LIBERTAD!

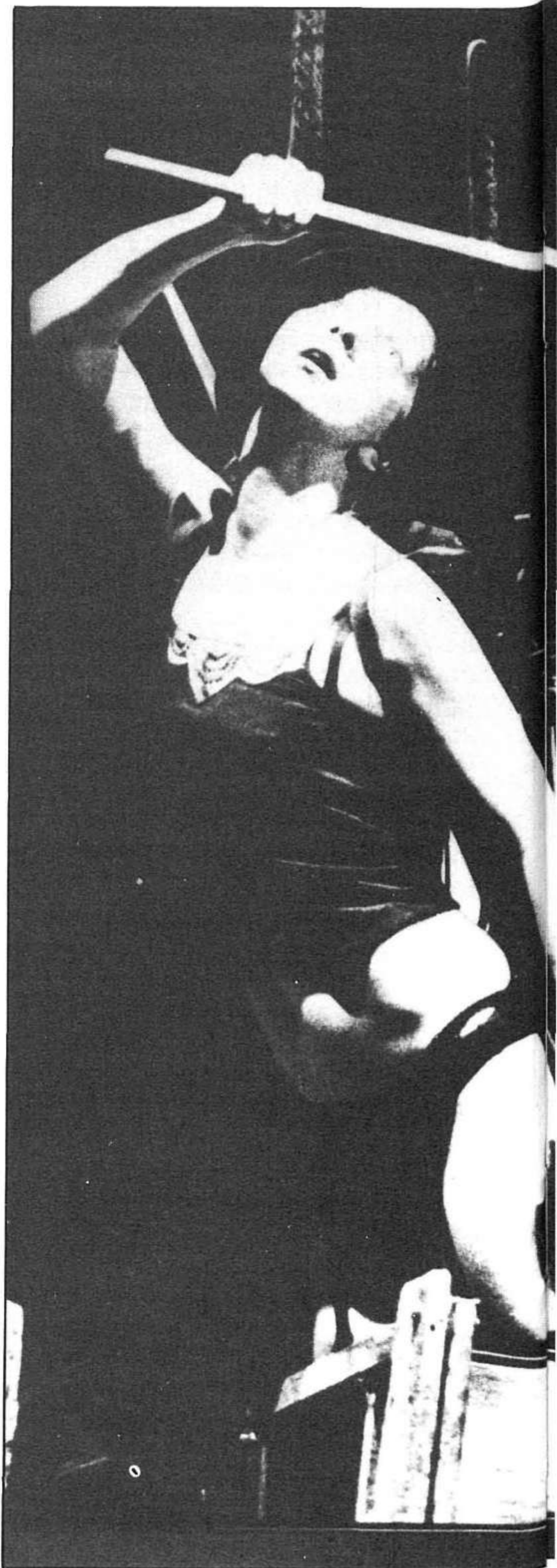
...La prisión...
Noción
separada de la vida por una barrera inaccesible,
no-humana,
"imposible" y tan EXTRAÑA
que
—admitamos esta posibilidad blasfema—
puede encontrarse
en algún lugar, en las encrucijadas más alejadas,
con
una OBRA DE ARTE...
...Valerse de esta noción despiadada
como señal de creación de una obra de arte
puede parecer desmoralizador o inmoral.
¡Mejor!
Solamente esto demuestra
que hemos elegido el buen camino!

Cracovia, 1984

EL HALLAZGO DEL PERSONAJE

Solamente cuando el espectáculo ha rebasado su
mitad, aparece Veit Stoss en escena.
No tenemos ninguna intención
de contar su vida.
Digamos que Veit Stoss fue "encontrado"
como personaje.
El término "encontrado" tiene un significado más
profundo de lo que parece; más profundo incluso que
el que le atribuían los dadaístas.
No se trata de volver a encontrar algo.
Tampoco es el resultado de la acción concreta,
cotidiana, de buscar algo.
El objeto "encontrado" tiene conexiones con el mundo
de la "otra orilla", "DEL MAS ALLA", con el mundo
supra-sensible, con las regiones de la MUERTE.
No se puede explicar, es fútil, gratuito, ¡casi una obra
de arte en toda su pureza!

(Foto: M. Buscarino).





En el marco de mi espectáculo la persona de Veit Stoss no fue programada para nada, su evocación no se debe a ningún interés por su vida ni a la importancia de su obra. Esto le corresponde a la historia del arte. ¡VINO POR SI SOLO! NADIE LE EVOCO.

Nos gustaría decir: surgió del MAS ALLA.

En el escenario, semejante situación se representa muy sencillamente: el actor se comporta de una manera rara, y así nos da a entender que no pertenece a nuestro mundo.

Esta simulación carece de interés.

Si logramos dirigir la interpretación del actor de manera que éste asuma las características del personaje "encontrado" que acabamos de describir: la futilidad, la ineficacia...

entonces resaltaré con fuerza y autenticidad el hecho de que viene de la "otra orilla", del "más allá", de la otra vida.

Cracovia, marzo de 1985

"YO"

46

Los dos personajes (en el espectáculo) son idénticos, como gemelos. Se trata de algo más fuerte que dos sosias.

Un sosia es un segundo ejemplar que, desde el punto de vista biológico y físico, es fabricado exactamente como el primero.

Este parecido puede provocar en la vida diferentes efectos: cómicos o trágicos.

En la literatura fantástica este parecido extraordinario puede alcanzar una integración biológica y espiritual completa (por ejemplo, cuando uno muere, el otro también)

En el espectáculo, este fenómeno adoptó una forma extrema que escapa a la lógica y no puede ser entendido.

Una pérdida recíproca de la conciencia del propio "yo".

Una pura forma de acción escénica.

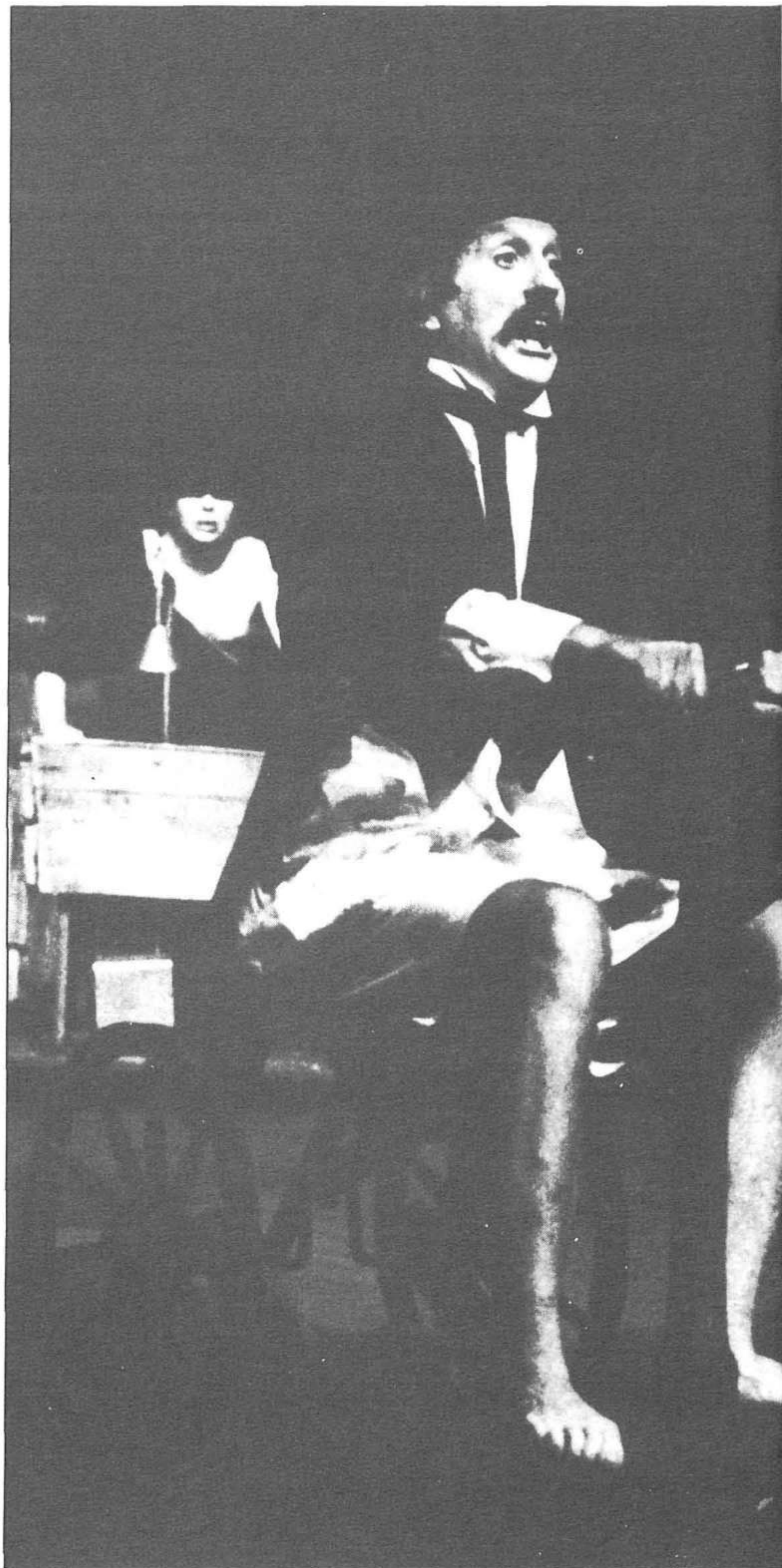
Cuando están juntos, se intercambian el uno por el otro.

Pero cuando uno de ellos permanece solo sabe que, por ejemplo, debe estar en un sitio concreto y no en otro,

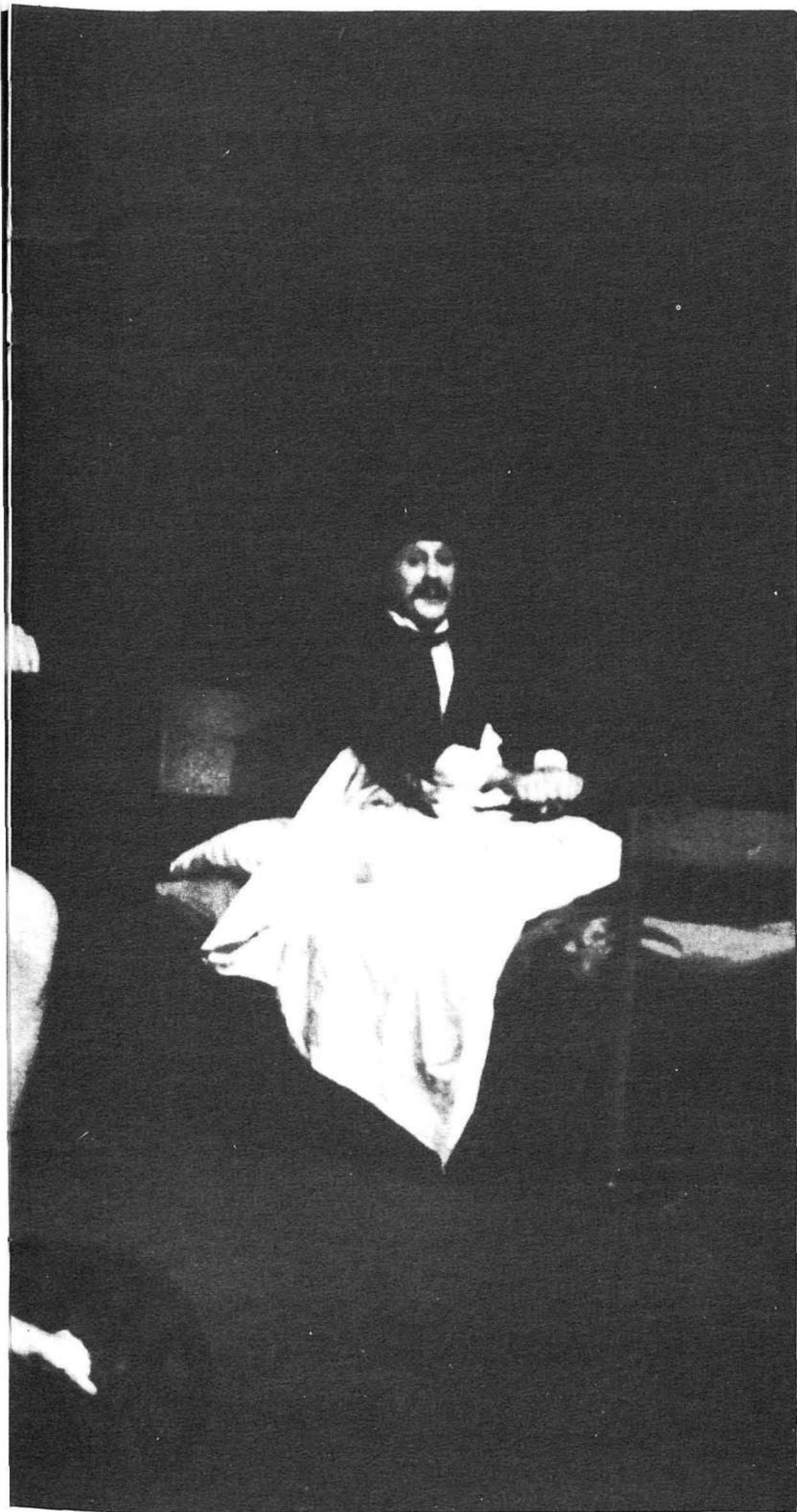
su propia ausencia le sorprende, y parte a la busca de su propio yo.

Van a la búsqueda de sí-mismos.

Me parece que este síntoma, fuera de todo sentido común, es una metáfora



(Foto: M. Buscarino).



que se relaciona con el sentido más profundo
del arte y de la vida

...¡Voy en busca de mí-mismo!...

Yo creo en "otro yo":

mi obra

mi obra y yo.

¡Frente a frente!

Es una especie de locura.

Tomo conciencia, en este momento, de una extraña
facultad (probablemente no me pertenece en
exclusiva) de la que, antaño, no hacía caso, ni sacaba
conclusiones generales.

En tiempos de mi juventud, cuando mis fuerzas físicas
eran mucho más "móviles" y tenían el poder de "salir"
fuera de la conciencia de mi organismo,
y de hacer excursiones y viajes fuera de mí
y podían unirse a fenómenos o estructuras exteriores
a "mí" mientras realizaba un cuadro,
después de cierto tiempo /y a menudo un tiempo muy
largo, horas y horas/

era como si me desmayara, como si perdiera
conciencia de mi propia existencia,
era una especie de desmayo dentro del que
permanecía despierto.

Como si el cuadro fuera yo.

Era una sensación muy concreta (nada poética)
y más bien desagradable (sin "éxtasis"),
una especie de ausencia.

Escribo todo eso después de haber creado una
situación escénica, después de un ensayo
con los actores.

16 de abril de 1985

EL REFLEJO

En el trasfondo negro y sucio de la tierra
vi un punto radiante,
del tamaño de un plato pequeño.

Brillaba tanto que era imposible que perteneciera a
esa materia terrosa de la que proceden todos
los objetos.

Cuando levanté los ojos,
por encima de los tejados
de la casas,

vi el cielo

con el mismo resplandor.

No pertenecía a la tierra.

"Aquella cosa que brillaba era el cielo

Reflejado en el trozo de un espejo roto.

EL REFLEJO.

Un fenómeno tan despreciado en el arte que se rebela
contra el naturalismo.

El hombre que se vio por primera vez
r e f l e j a d o

en la superficie de unas agua tranquilas
debió sentirse iluminado.

A pesar de los consejos de los surrealistas
y de la gente que se abandona a su fantasía
no penetremos en él bajo ningún pretexto; no
atrayesemos la superficie del espejo.

¡Permanezcamos d e l a n t e !

¡El r e f l e j o en sí mismo es un milagro!
Encierra en sí un secreto del mundo.

Como si la realidad

h a b i é n d o s e s e p a r a d o

d e s í m i s m a

hubiera sido encerrada

COMO EN UNA PRISION

o también,

COMO SI HUBIERA SIDO INTRODUCIDA

EN LA TUMBA.

Como si ya no perteneciera a este mundo.

El imposible acercamiento entre la vida y la muerte
se cumple.

Juntos.

Claro que, en la ilusión y el juego de una
p u e s t a e n e s c e n a .

Sensación de alcanzar la eternidad.

Mientras se sigue vivo.

14 de abril de 1985

EL TRANSITO, NADA RESPETABLE, DESDE EL MAS ALLA AL MUNDO DE LOS VIVOS

En 1944, durante la guerra, cuando trabajaba en
el Teatro Clandestino y preparaba el
espectáculo, basado en el drama de Stanislaw
Wyspiansky *La vuelta de Ulises*, escribí en mi cuaderno
de dirección: "Ulises debe volver"...

Para mí esta frase sigue teniendo todo su sentido.

Significaba que había que encontrar el vado, el "paso"
desde el "otro" mundo al "nuestro".

Desde la condición de muerte a la de vida.

Este era el núcleo de mis largas reflexiones y de mis
laboriosas decisiones. Reflexiones sobre la manera de
concebir el teatro. Mi teatro.

En un contexto místico esta afirmación
podía encontrar una solución.

(Foto: M. Buscarino).





En un contexto teatral, era necesario emprender acciones absolutamente no convencionales, insolitas. Para conseguirlo era preciso **d e s c u b r i r** un método.

Ulises no solamente volvía de la guerra, de Troya. Sino también y sobre todo de "ultra-tumba", del reino de los muertos, del "otro mundo", volvía a la esfera de la vida, al reino de los vivos, a nuestro mundo.

En mi concepto del teatro, *la vuelta de Ulises* constituyó un **p r e c e d e n t e**.

Ulises llegó a ser el **p r o t o t i p o** de todos los personajes de mi teatro.

Hubo muchos. Todo un séquito. Personajes basados en obras o en multitud de dramas diversos.

Todos vagaban desde el país de la **F i c c i ó n**. Todos estaban "muertos", volvían al país de los vivos, a este mundo nuestro, a nuestro presente.

La contradicción: **m u e r t e - v i d a** se correspondía en todos los puntos con la oposición **f i c c i ó n - r e a l i d a d**.

Esto era suficiente, no era preciso dejarse tentar por métodos psicológicos tan sospechosos como frecuentes, bastaba con proceder de una manera coherente y sacar conclusiones radicales en el juego de los actores, para enseñar estados místicos y situaciones-límites de "este mundo" y del "otro".

Si la esfera de la muerte (o de la eternidad) es absoluta y pura, la esfera de la vida (o de la realidad) es de un género inferior. La materia de la vida está muy "contaminada".

Esta contaminación contribuyó ampliamente a la creación del arte y del teatro.

El personaje "muerto" (en la ficción dramática) resulta entonces elevado por la muerte y colocado de alguna manera en un "mausoleo de la eternidad" donde encuentra su "doble"... vivo. Pero vivo de una manera sospechosa. Porque ha sido brutalmente reducido al estado de personaje banal, carente de interés, como una imitación pobre que solamente sirve para descubrir los vestigios de la grandeza del "prototipo". Y de la eternidad.

La ficción (del drama) a través del lugar real del rango más bajo.

LA ESENCIA DEL TEATRO

La reencarnación es un concepto-límite en las fronteras extremas de la razón. Nació de la fe de los hombres, de su rebeldía, del mito de la inmortalidad o de algunas intuiciones respecto a nuestros vínculos con la trascendencia. En las capas más profundas de la existencia.

Este concepto es el eco del "paraíso perdido" y del equilibrio perfecto, inasequible de ahora en adelante a nuestra cultura, a nuestra mentalidad, que atravesaron más de una vez el infierno del escepticismo y de la crítica racionalista.

Nos queda una vaga nostalgia entorpecida por la conciencia de nuestro fracaso.

De ahí nació la tragedia antigua, con su concepto del destino irreversible de los hombres. De ahí también el pesimismo intelectual de nuestra época. Hoy sin embargo —estoy íntimamente convencido de ello— este estado nostálgico es nuestra única

oportunidad, la única razón o justificación de toda creación auténtica.

El teatro —insisto— es el lugar que desvela, como el vado secreto de un río, las huellas de un "paso" de la otra orilla a nuestra vida.

A los ojos del espectador, el actor se presenta como si hubiera asumido la condición de MUERTO.

El espectáculo, próximo por su naturaleza al rito y a la ceremonia, produce entonces un impacto que calificaría de metafísico.

LA VIDA—REALIDAD DEL GRADO INFERIOR

Recomendación, sin embargo, cuidado. Desconfiemos de los que, por razones metafísicas, nos proponen un pathos vacío y estúpido, o de los gestos pretenciosos y vacíos de los santones y de los "gurús" de todas clases.

Un aspecto llamativo de barraca de feria, la ironía, el sarcasmo, el sentido de humor, constituyen el

lado humano de la

metafísica. Este expresa la inteligencia del hombre y la parte buena de la herencia del siglo de las LUCES.

Otro elemento demasiado olvidado en el arte:

todas las formas que tienden a descubrir la afirmación de la vida en el mundo del "más allá" se oponen a la vida,

su estatus y sus códigos. Son el revés; por eso según sus categorías parecen escandalosas y chocantes.

Por esta razón, mi Teatro Cero (1963) fue un teatro de fenómenos y estados "bajo cero", "bajo mínimos" apuntando al vacío, la nada, la insignificancia, los valores "inferiores".

Por eso afirmé la realidad de las zonas más bajas de la materia y —¡oh, horror!— también de la moral.

También por eso, en el teatro sustituí la idea arcaica, patética y divina de la reencarnación por el concepto humano y vulgar de "hacerse pasar por", aceptando así los personajes venidos del mundo de los estafadores.

Otra noción:

insinuarse

sugiere un oscuro procedimiento impulsado por "fuerzas malvadas".

Otra más:

transfigurarse,

indica un proceso psicológico de acento místico.

En el transcurso de estos procesos del grado inferior de la realidad experimenté un misterioso estremecimiento, casi la sensación de rozar el "otro mundo", una sensación a la vez de horror y de belleza. ...durante la guerra, en los andenes de la estación, con un estremecimiento semejante esperaba a Ulises, el regreso de Troya...

LA REALIDAD-MEDIUM

EL CONTENIDO MARAVILLOSO DE LO REAL

...De acuerdo con mi íntima convicción, la FICCIÓN del drama pertenecía al dominio de la muerte, muertos los personajes y consumido el pasado para siempre. La realidad en la que entraba esta ficción debía ser abiertamente prosaica, cotidiana, del grado más bajo.

Debía pertenecer a nuestra época, a nuestra vida...

Esta "operación escénica" no tenía nada que ver con las tendencias de vanguardia de los años veinte para los que la ficción debía aproximarse lo más posible a la vida, haciendo, de esta manera, a los espectadores testigos de un acontecimiento casi-real.

Frente a la realidad de la vida yo no tenía ninguna actitud preconcebida ni tampoco me parecía necesario fijarla. La realidad no es más que el instrumento importante y necesario, el médium gracias al que "habla" la ficción, el mundo de los muertos...

El efecto producido es el de la superposición de dos imágenes: una pertenece a la parte real de nuestra experiencia, y la otra parece proceder del "más allá". Se trata de un procedimiento casi místico, realizado de manera oculta, no a la luz del día, sino en el seno de las tinieblas, de manera ilegal, relegado a los rincones de la conciencia, a las regiones abandonadas de la vida, casi en el cementerio.

(El cementerio, extraño lugar donde los vivos edifican casas para los muertos).

Por otra parte, este procedimiento no tiene ninguna conexión con lo "maravilloso" de los surrealistas. Para mí, carecía de sentido el querer fijar (así es como definiría la manera convencional de montar un espectáculo) tantas rarezas, manifestaciones del absurdo total o combinaciones ilógicas contenidas en el texto de una obra. Cuando llegan al escenario no son más que extravagancias.

Podemos encontrar ejemplos de este tipo de práctica en los montajes de los textos de Witkiewicz llevados a cabo por teatros profesionales.

No observaron, o tal vez no entendieron, que lo "maravilloso" en una estructura literaria del surrealismo no puede ser trasladada bajo el punto de vista del contenido a otra estructura, al teatro, tampoco.

Por otra parte, la época heroica del surrealismo está caduca y sus batallas han perdido su resplandor. Hay que buscar lo maravilloso por otros derroteros.

OTRA DEFINICION DEL TEATRO

El teatro es una actividad que se sitúa en las fronteras extremas de la vida, allí donde las categorías o los conceptos de la vida pierden su razón y significado: donde la locura, la fiebre, la histeria, el delirio, la alucinación son las últimas trincheras de la vida, frente al recuerdo de la COMPAÑIA DEL BARRACON DE LA MUERTE, de SU GRAN TEATRO.

Esta es mi definición del teatro poético y místico. Así es como podemos hablar y reflexionar sobre él. En mi trabajo teatral no sigo un esquema racional y práctico; así sólo se podrían elaborar ingenuos ejercicios colegiales.

El trabajo teatral es
creación,

procedimiento de demiurgo, cuyas raíces se sumergen en el corazón del "otro mundo".

Florencia, 1970/80

Nuremberg, abril, 1985

EL LUGAR DE LA ACCION

No la encontraréis en escena.
La acción ya no existe.
Se trata más bien de un viaje hacia el pasado, hacia los abismos de nuestra memoria, hacia el tiempo que ya se ha ido y que no cesa de atraernos, el tiempo que se acumula en algún lugar, en las regiones del SUEÑO, en el INFERNUM, EN EL MUNDO DE LOS MUERTOS, EN LA ETERNIDAD...
Allí es donde fragua su unidad.
Por eso el presente se encuentra también allí, aunque no tengamos intención de describirle...

51

Es el mundo y el tiempo donde todo sucede
SIMULTANEAMENTE,
donde todo,
visto desde nuestra pragmática VIDA COTIDIANA, se revela como ineficaz, inútil, poco serio, extraviado entre contradicciones, basculándose entre lo serio y lo ridículo, entre el cielo y el infierno, la oración y la blasfemia, el valor y la huida...
Un agujero negro, el INFIERNO.
Mi pobre Cámara de la Imaginación
sin paredes, ni techo, ni suelo!

LOS CLICHES DE LA MEMORIA

En nuestro archivo de la memoria hay "ficheros", clichés registrados por nuestros sentidos. Se trata, en general, de detalles que aparentemente carecen de importancia,

pobres restos, fragmentos...
¡INMOBILES!
Y lo que resulta más importante,
TRANSPARENTES
como los negativos fotográficos.
Se les puede superponer.
Por eso no hay que asombrarse de que,
por ejemplo, los acontecimientos del pasado
se adhieran a los presentes,
que se mezclen los personajes,
que tengamos serios problemas con la historia,
la moral, las convenciones.
Las olas de la memoria, tranquilas y claras,
se agitan bruscamente,
y los elementos se desencadenan.
Es el INFIERNO.

En la cámara de la imaginación y de la memoria
viven PERSONAJES HUMANOS.
No, sería mejor decir
que han sido "depositados" allí.
Sería mucho más sencillo decir que están muertos,
que no pertenecen a nuestra vida diaria.
Tratan desesperadamente de reconstruir,
con su memoria difuminada,
aquello que fue su vida, su felicidad o su miseria.
Sólo les quedan palabras inútiles,
letanías recitadas sin fin y sin esperanza.
Han hecho un alto en el camino para llegar al fin,
agotados,
a este Albergue de la Memoria.
No son capaces de reconstruir una determinada acción.
Son como ruinas de acontecimientos pasados.
Hoy, en esta pobre Cámara de la Imaginación,
se han encontrado
con las CRUCES de un CEMENTERIO de pueblo,
como si yo estuviera buscando
otros secretos que los antiguos,
los más lejanos.
EL HUMOR BURLON Y LA IRONIA NO ME DEJAN.
Con un gesto de humor negro,
con una carcajada de bufón,
me sirvo de las mistificaciones del circo,
de los procedimientos sospechosos
de la vileza.
Para conseguir la paz,
puedo incluso llamar a esta habitación
EL DEPOSITO DE CADAVERES DEL CEMENTERIO
o, si no, EL ALBERGUE DE LA MEMORIA.
He contratado, incluso,
a un lúgubre propietario para este local.



(Foto: M. Buscarino).

LA BARRACA DE FERIA

En este teatro que no tenemos miedo de llamar CIRCO o BARRACA DE FERIA, esta condición patológica no precisa de terapia, se trata de una forma pura de bufonería. Una demostración absurda que se pierde en lo inimaginable y en lo imposible, se convierte en una medida circense de lo inmensurable del espectáculo y al mismo tiempo alcanza a la esencia del arte y de la vida.
... Voy al encuentro de mí mismo.
... Yo he creado a alguien que soy yo mismo.
Mi obra,
Mi obra soy yo.
Una palabra más, que es la clave de este espectáculo:
EL REFLEJO.
No se trata de imitar, ni de reproducir.
No se trata tampoco de un viaje surrealista al "país de las maravillas", sino de una **PROLONGACION** de la realidad cotidiana.
Conservando su imagen familiar, que nos resulta tan querida, se convierte en algo distinto, casi absoluto, situado fuera del tiempo.
EL REFLEJO, una palabra profundamente enraizada en el sentido profundo de este espectáculo.

LA BUFONADA TERMINA.

Los individuos que se parecen como dos gemelos exigen que se les conozca de cerca: las leyes secretas del reflejo, del espejo y de la poesía le permiten al TIEMPO retroceder hacia el pasado, del mismo modo que el espacio, en un espejo, retrocede y huye hacia atrás.
Avanzamos hacia el futuro, nos adentramos en las regiones del pasado, en las de la muerte.

Yo. Estoy compuesto por un número infinito de personajes, desde mi más tierna infancia hasta nuestros días, toda una multitud que llega desde las **PROFUNDIDADES DEL TIEMPO.**
Todos ellos soy yo.

Yo estoy sentado en la escena.
YO MISMO EN PERSONA.
En la cama, uno de los dos personajes que parecen gemelos: es el **YO, AGONIZANTE.**
Le hago llegar desde el futuro —es un deseo muy humano— para ponerse de cara a lo inimaginable: es decir, **YO, AGONIZANTE.**

En un momento aparecerá el **SOLDADITO YO, CUANDO TENIA LA EDAD DE SEIS AÑOS**, con un carrito de juguete (mi carrito).
Le hace venir un imperioso deseo de revivir aquellos años, una vez más.

EL MEDICO ASKLEPIOS

El médico ASKLEPIOS pronuncia la baja: "Tetchneksei meta oligas horas".
La muerte habla lenguas clásicas. No queda duda; las bromas han terminado. Pero él verificará que nadie salga sano y salvo de este teatro-circo. Aquí pierden todos su "dignidad" oficial; el que sea serio debe romper a reír con gestos de bufón.
El médico ASKLEPIOS ha sido víctima de una nueva bufonada, preparada por los dos individuos revoltosos **QUE SE PARECEN COMO GEMELOS.**
Yo estoy sentado al lado, me siento seriamente comprometido con lo que sucede. Aparentemente, en este mundo, que está construido con pobres ataduras de memoria, gobiernan otras leyes del TIEMPO.
Un hecho resulta, pues, irrefutable: en una silla oculta está sentado **MI PERSONAJE.**
Pero ha sido multiplicado por dos "SUPLEMENTARIOS".
"YO, AGONIZANTE" y "YO, A LA EDAD DE SEIS AÑOS".
La autoridad del médico se ha quebrantado seriamente al explicar este fenómeno.

LOS PERSONAJES

La pequeña Cámara de la Imaginación se encuentra completamente invadida, apenas se han dibujado los perfiles de su HISTORIA, al SOLDADITO le siguen los fantasmas del teatro, DE LA HISTORIA Y DE LA MUERTE. No se sabe muy bien si se trata de un desfile de vencedores o el cortejo fúnebre de la gloria de la nación.

Y luego desaparecen los fantasmas, como si la REALIDAD de mi pequeña Cámara de la Imaginación se hubiera ROTO en un gesto impotente de bufón.

Quizá debido a las leyes de la gravitación, hace su aparición una compañía de cómicos ambulantes. No se sabe de dónde vienen: de fuera, como todo en este depósito de la memoria.

Mi Cámara de la Imaginación se ha transformado en un ASILO, un refugio de artistas vagabundos, de ladrones, como si desde el fondo de los tiempos François Villon regresara con su banda.

Los actores de mi depósito de la memoria reciben a la compañía de cómicos ambulantes. El espectáculo "¡QUE REVIENTEN LOS ARTISTAS!" comienza. Pero en este depósito de la memoria sucede que la historia de los cómicos ambulantes se mezcla con la de mi Cámara de la Imaginación. Estos son los PERSONAJES y los OBJETOS que llevan a cuestas toda la vida, las pruebas de su cotidianidad. Pronto se convertirán en postes de suplicio. EL COLGADO, con su horca que forma un todo inseparable con un vulgar retrete, que ha sido el lugar de su suicidio. EL CHULO DE PUTAS, TRAMPOSO con su mesa de taberna.

UN SUJETO QUE SE LAVA LOS PIES SUCIOS en una palangana.

LA PUTA DEL CABARET, con su CUERPO. LA MOSQUITA MUERTA (nadie sabe de dónde ha salido) con su reclinatorio y su ROSARIO.

La soez FREGONA con su cubo

donde, sin descanso, limpia las cacerolas y los platos sucios.

Los personajes de mi Cámara de la Imaginación, Depósito de la Memoria, se mezclan entre sí.

MAMA, que no para de hablar, inmóvil en su vieja SILLA DE RUEDAS, da la impresión de pasearse sentada.

Dos INDIVIDUOS SE PARECEN COMO GEMELOS, uno de ellos está acostado en un miserable camastro, mostrando una lenta agonía.

El otro, su AUTOR, de una manera muy sugestiva, describe las sucesivas etapas de su agonía y el estado del moribundo.

EL SOOLDADITO, con su COCHE de juguete y

EL HEROE de sus sueños, A CABALLO sobre un ESQUELETO.

Mi Cámara de la Imaginación se ha convertido en un asilo, UN REFUGIO para artistas vagabundos. INFERNUM.

EL INFIERNO DE LA COTIDIANIDAD, donde las personas conviven con los muertos.

Todos brutalmente mezclados:

Los ahorcados y los malhechores, la puta del cabaret y la mosquita muerta, las canciones obscenas

y un himno patriótico de los soldados, las plegarias y los gritos libertinos del tramposo, la fregona y la gloria de la nación, los generales, como esculturas en plata de antiguos mariscales, los sueños de un niño y un CABALLO DE BATALLA, del que ya sólo queda un esqueleto de huesos amarillos.

Todos gritan, hablan sin parar, se cuelgan de su memoria difuminada, tratan desesperadamente de reconstruir lo que fue su vida, fragmentos de palabras, lamentos, recuerdos impotentes, ineficaces y vacíos como una tumba.

GUIA DEL ESPECTADOR



(Foto: M. Buscarino).

¡Que revienten los artistas!

FICHA TECNICA

56

PERSONAJES Y ACTORES

YO mismo en persona,
autor principal
Tadeusz Kantor

YO, el agonizante, personaje teatral
Lesław Janicki

EL AUTOR del personaje teatral del
Agonizante que describe su
propia muerte
Wacław Janicki

YO, cuando tenía seis años
Michał Gorczyca

QUIEN TODOS SABEMOS
Maria Kantor

SUS GENERALES
Giovanni Battista Storti
Marzla Loriga
Eros Doni
Luigi Arpini

Loriano Della Roca
Jean-Marie Barotte
Wojciech Węgrzyn
Andrzej Kowalczyk

LA MADRE
Maria Krasicka

ASCLEPIO, médico de origen griego
Mira Rychlicka

EL PROPIETARIO DEL DEPOSITO
DE CADAVERES DEL
CEMENTERIO
Zbigniew Bednarczyk

EL CARCELERO
Krzysztof Miklaszewski

LOS DOS ESBIRROS
Wojciech Węgrzyn
Jean-Marie Barotte

EL TRAMPOSO
Lech Stangret

EL COLGADO
Roman Siwulak

LA FREGONA
Zbigniew Bednarczyk

EL MUGRIENTO
Jan Książek

LA PUTA DEL CABARET-ANGEL
DE LA MUERTE
Teresa Welminska

LA MOSQUITA MUERTA
Ewa Janicka

EL DIFUNTO
Bodgan Renczynski

VEIT STOSS
Andrzej Welminski

EQUIPO TECNICO

TECNICO DE SONIDO

Marek Adamczyk

COREOGRAFIA

Zofia Włocławona

ARCHIVO

Anna Halczak

INTERPRETE

Ludmila Ryba

TEMAS MUSICALES DEL ESPECTACULO

"Nosotros, la primera brigada".
(Marcha militar)

"¡Oh, mi romero!"
(Canción popular)

"Santísimo Señor, santo y fuerte"
(Antigua plegaria polaca)

"Tango del medio"

"Alfabeto de los detenidos"

Una producción del Centro Cricot 2
de Cracovia, el CRT (Centro de
Investigación Teatral) de Milán y el
Instituto de Arte Moderno de
Nuremberg.



57

OBERTURA

1. La puerta se abre por primera vez. Es el carcelero quien la abre. Antiguamente se le llamaba "Caronte", era el barquero que pasaba a los muertos de una orilla a otra. Aquí, en este teatro, que más bien se parece a una barraca de feria, es como un prestidigitador que cambia hábilmente de oficio, aunque siempre le quede un gesto de carcelero y un rictus de complicidad con la muerte.

2. Entran los actores que formarán el cortejo fúnebre.

3. Despedida a alguien que va a partir.

4. El viajero se viste apresuradamente para un largo viaje. Ya no le duele nada.

5. Llega Asklepios, el médico que viene de sentarse en los bancos miserables de mi escuela. A veces los dioses del Olimpo se sentaban a nuestro lado. Quizás sea él

uno de los nuestros. Ya está muy viejo. No tendrá mucho quehacer en esta casa mortuoria. Sólo le queda certificar la muerte. Lo hace como quien cumple un meticuloso ritual. Le pedirán que lo repita varias veces.

6. El que va a partir emprende un camino que en nada se parece a ningún itinerario conocido.

7. Todos se quitan el sombrero. Ya sabemos lo que quiere decir este gesto.

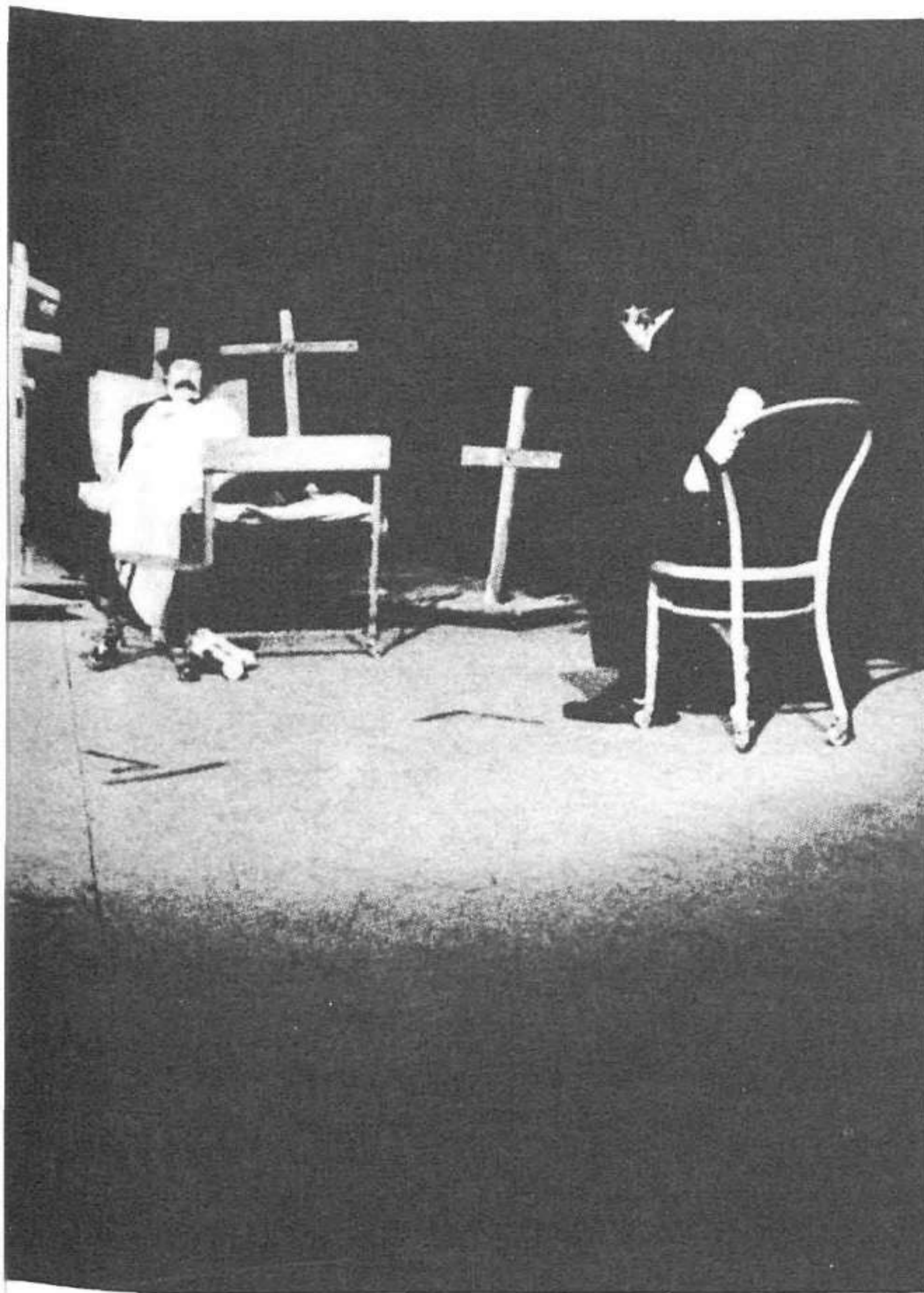


ACTO 1

1. El depósito de cadáveres del cementerio.
2. El dueño del depósito abre su establecimiento a medianoche, como de costumbre. Es un lugar sospechoso, un comercio ilegal que acaso esté prohibido por la Iglesia. Parece como si estuviera al otro lado de la vida. Aquí viven —o han sido “depositados”— personajes humanos. Sería demasiado fácil decir que son los muertos. La verdad es que no pertenecen a la vida, están más bien en la “frontera”, instalados en distintos grados de ausencia y olvido.
3. Se oyen pasos.
4. Los “inquilinos” del depósito de cadáveres vuelven de sus acostumbrados paseos nocturnos.

5. Mamá no para de hablar.
6. Dos individuos que se parecen como gemelos, están entre los “inquilinos”. No tienen conciencia de sí mismos. Se confunden entre sí. Cuando uno no encuentra al otro, en el lugar que debiera, se queda sorprendido de su propia “ausencia” y entonces comienza a buscarse a sí mismo.
7. Uno de estos dos individuos que se parecen como gemelos, soy YO, AGONIZANTE, personaje teatral. El otro es su propio AUTOR, que nos cuenta su enfermedad incurable y su propia agonía. Es sólo un RETRATO, UNA IMAGEN. ¿Cuál de los dos es más real?
8. Repetición circense de la agonía.
9. El difunto es un testarudo.

10. Cuando llega la hora de la muerte se evocan siempre los recuerdos evanescentes de la infancia.
11. EL CARRITO, mi carrito de juguete Y YO, cuando tenía seis años. Con toda la hermosura de la infancia perdida.
12. Nadie puede evocar impunemente el TIEMPO de su infancia, EL TIEMPO PASADO. Porque bruscamente aparecen los personajes de los muertos, fantasmagóricos, mandones, con una mueca de dolor, con las caras de cera y las cuencas de los ojos vacías. El soldadito —YO, con seis años— persigue sueños de harapos miserables. En ellos encuentra su séquito. TEATRO DE LA MUERTE, GLORIA POSTUMA.



Aquel que aparece en la lista de personajes con el nombre de "QUIEN TODOS SABEMOS" es un ser patético, que sigue los pasos del soldadito. Tras él, el séquito de sus GENERALES, soldaditos de plomo con uniformes de plata.

Así la habitación de mi memoria ha quedado dolorosamente herida.

13.
Soldaditos de plomo.

14.
Desfile militar.

15.
"QUIEN TODOS SABEMOS", aquel cuyo nombre es impronunciable, monta su caballo, un esqueleto del Apocalipsis.

16.
¡ADELANTE!

17.
La huida de los fantasmas.

18.
El médico pasa visita al AGONIZANTE. Es

una excusa para ocultar debajo de una risotada de circo o de humor negro una verdadera TRAGEDIA.

19.
El médico ASKLEPIOS tiene que salir corriendo para poner a salvo su autoridad.

20.
La payasada no consigue disimular convincentemente el horror de las imágenes que irrumpen detrás de la aparición del SOLDADITO. Un delirio increíble se apodera de los cuerpos, las cabezas, las manos, las piernas... como si todos se hubiesen sumergido en la locura de un vértigo general.

Es como si el tiempo, que hasta ahora ha medido fielmente el ritmo natural, se hubiera escapado bruscamente de lo cotidiano, para emprender una loca carrera.

En este ritmo desaforado las cosas pierden su sentido y la vida su razón de ser.

En este ritmo escatológico parece que se

anuncia el FIN DEL MUNDO, el fin del acto.

21.
Y para que se consume la destrucción definitiva de cuantos esfuerzos positivos se habían esbozado en el transcurso del primer acto, una monstruosa compañía de cómicos ambulantes irrumpe en este depósito de cadáveres del cementerio.

22.
A la cabeza de este escandaloso cortejo de bufones hay un personaje conocido. EL CARCELERO, quien, de acuerdo con nuestras explicaciones anteriores, cambia de oficio como de sombrero. Un tricorno negro sustituye al sombrero hongo del payaso.

Va empujando una voluminosa caja de madera que lleva una inscripción también escandalosa: ¡QUE REVIENTEN LOS ARTISTAS!

Vamos a asistir al espectáculo que se anuncia con este título que será interpretado por una compañía de saltimbanquis.

ACTO 2

1.
En el último peldaño del infierno de la vida hay un camastro: alguien agoniza irremisiblemente.
2.
EL AUTOR del personaje del AGONIZANTE se desmelená haciendo la descripción retórico-clínica de la agonía.
3.
Comienza el espectáculo de la Compañía de los Cómicos Ambulantes, con ayuda de los personajes que habitan en la cámara de mi imaginación.
El depósito de la memoria siempre da resultado.
Pero nos hemos olvidado de que un actor, el SOLDADITO, viene seguido por otro teatro, un austero TEATRO DE LA MUERTE.
¡Ya están aquí los generales que vienen del otro mundo!
¡Presentan su espectáculo!
¡TEATRUM MORTIS ET GLORIAE!
4.
LA SALIDA DE LAS TUMBAS.
5.
EL MONUMENTO A LA GLORIA.
6.
LA ULTIMA EXPEDICION.
7.
La Compañía del Teatro de la Muerte se dirige hacia los espectadores arrastrándolo todo por delante.
8.
Se han dispersado como en un sueño.
9.
El teatro de barraca reanuda su espectáculo interrumpido, "¡Qué revienten los artistas!"
10.
Una PUTA DE CABARET aparece como un fantasma.
El AUTOR del personaje del AGONIZANTE en el camastro, interpreta una escena espectacular:
EL AUTORRETRATO.
EL REFLEJO EN EL ESPEJO.
Para demostrar la semejanza, se introduce en la cama al lado de su modelo.





11.
Segunda repetición circense de la agonía.

12.
Evocación del CARRITO.

13.
El intento de subirse al cochecito de juguete de la infancia termina en fracaso.

14.
Mamá interviene.
EL SOLDADITO descubrirá que es muy hábil.

15.
EL CIRCULO VICIOSO
Una metáfora característica del arte polaco y también de la vida misma.

16.
Comienza el TEATRUM MORTIS ET GLORIAE.

17.
Lentamente van saliendo todos de la escena y desaparecen...

18.
Sólo permanecen en escena el camastro, el Autor y la horca...

19.
El AUTOR del personaje del agonizante se levanta, se arregla sus ropas y su bufanda negra. Luego dice:
Así se le fueron sus 64 años... y lentamente se acerca a la salida.

20.
La ULTIMA palabra le corresponde al AHORCADO.
Melancólicamente, con las manos en los bolsillos, y su canción arrogante... Se va.



ACTO 3

1. Los saltimbanquis del teatro de feria y los Personajes de la cámara de mi imaginación continúan con su espectáculo.
2. Se escucha el canto "SANTISIMO SEÑOR, SANTO Y FUERTE"

Es una plegaria que cantan hasta el día de hoy, los fieles de las iglesias en los pueblos de Polonia.

Con ella piden a Dios que les guarde "del viento de la peste, del hambre, del fuego y de la guerra... y de una muerte cruel y repentina".

3. Ocurre algo extraordinario. Algo que sólo puede suceder en el sueño. La única PUERTA que tiene este local y que para nosotros guarda un gran

secreto, comienza a moverse y se aproxima hacia nosotros...

4. EL VISITANTE que viene del "más allá" VEIT STOSS

(Ya se cuenta con más detalles en el programa. Veit Stoss es un célebre escultor del siglo XV, que nació en Nuremberg y vivió en Cracovia; legó a esta ciudad la obra más grande de su vida: el altar de Nuestra Señora de Cracovia. Todavía aparece en el depósito

de cadáveres del cementerio, como si fuera el Día de Todos los Santos. Hay algo de sospechoso en este personaje del siglo XV, vestido con ropas de los bohemios de Montmartre. Le traiciona LA CRUZ. La lleva de una forma "laica", debajo del brazo.

5.
El MAESTRO baila con la PUTA DEL CABARET

6.
El MAESTRO "construye" su obra de arte, EL ALTAR

En este mundo que gobiernan las leyes del reflejo (de lo contrario y de la muerte) EL ALTAR se transforma en una CELDA DE PRISION.

Las "figuras" de los Apóstoles son encomendadas a los habitantes de la guarida.

La Mosquita Muerta se convierte en la Virgen María.

7.
Una nueva metamorfosis del CARCELERO
Primero será el BOTONES de hotel que transporta los equipajes del MAESTRO. Después, el verdugo.

8.
LOS MARTIRES
La "libertad" atroz del sueño sigue, paradójicamente, con exactitud los movimientos de los personajes del altar.

9.
LA PUTA DEL CABARET SE CONVIERTE EN ANGEL DE LA MUERTE

10.
LA REBELION DE LOS MARTIRES, LOS PERSONAJES DEL ALTAR

11.
EL BAILE DE LOS ARTISTAS CONDENADOS, o la "MELANCOLIA"

12.
Esta vez tampoco podremos prescindir del Teatro de la Muerte ni de su SEQUITO APOCALIPTICO DE GENERALES.

13.
EL ANGEL DE LA MUERTE CABALGA

14.
Sólo quedan los postes de suplicios, amontonados como en una leñera.



ACTO 4

- 1.**
Los cómicos saltimbanquis realizan los últimos esfuerzos por sobrevivir.
- 2.**
EL AMOR DE LA POBRE CRIADA y la muerte del TRAMPOSO CHULO DE PUTAS, es todo un símbolo de su vida para ella.
- 3.**
El personaje a quien se despedía en la OBERTURA y su camino, que en nada se parece a los caminos de esta tierra.
- 4.**
El refugio de los ladrones, vagabundos y

artistas se transforma en la celda de una prisión.
Sólo en este momento los habitantes de este asilo han experimentado la necesidad de conformarse con el LUGAR:
LA PRISION
LOS PRESOS
EL TELEGRAFO CARCELARIO

- 5.**
LA PUTA DEL CABARET - ANGEL DE LA MUERTE,
es la tentación de los presos
el paseo erótico de los encarcelados
- 6.**
LA CELDA DE LA PRISION está vacía.
EL MAESTRO VEIT STOSS TRANSMITE SU MENSAJE AL MUNDO.

ACTO 5

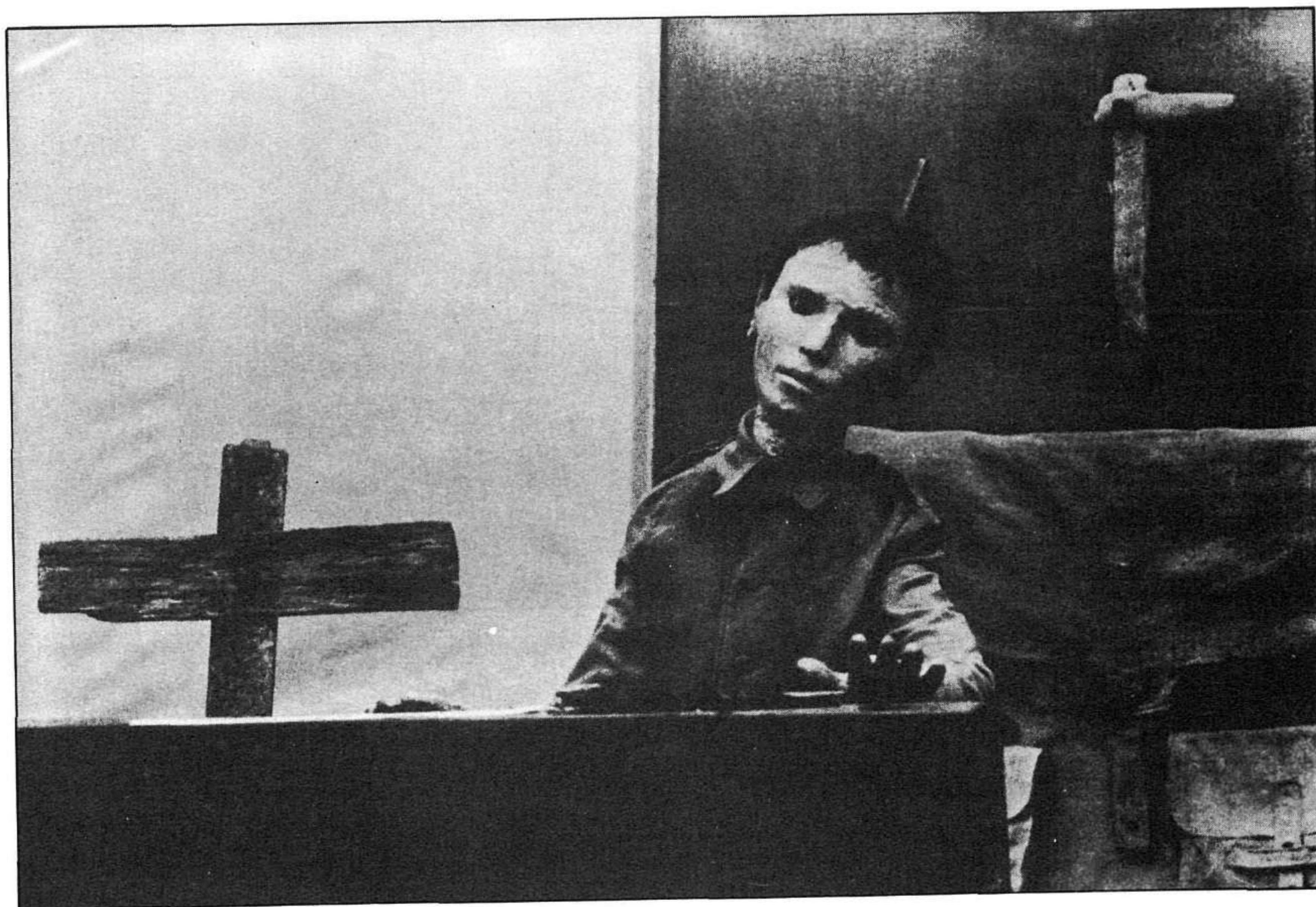
LA ULTIMA OBRA DEL MAESTRO VEIT
STOSS:
¡LAS BARRICADAS!
¡Sin comentarios!

FIN.

64



CRONOLOGIA



1915

T. Kantor nace en Wielopole, en la región de Cracovia.

1934-1939

Estudia pintura y escenografía en la Academia de Bellas Artes de Cracovia donde es alumno de Karol Frycz, amigo y admirador de Edward Gordon Craig.

1942

Crea en Cracovia un teatro experimental clandestino bajo la ocupación alemana. Allí monta *Balladyna*, de J. Slowacki (1942) y *La vuelta de Ulises*, de St. Wyspianski (1944). Durante la guerra pinta, redacta escritos teóricos, etc.

1945

Es cofundador del grupo "Jeune Plastique". Empieza a desempeñar una actividad escenográfica de manera regular durante quince años, con la creación de decorados y trajes para casi un centenar de espectáculos por toda Polonia, en los teatros de Cracovia, Varsovia, Opole, Lodz, etc. En 1945 realiza la escenografía y los trajes de *El Cid*, de Corneille, en el Teatro Stary de Cracovia.

1946

Escenografía y trajes para *Les écailles sont tombées de nos yeux* (*Cayeron las escamas de nuestros ojos*), de W. Karczewska.

1947

Primer viaje a Francia.

1948

T. Kantor organiza en Cracovia la primera exposición de arte polaco moderno desde la segunda guerra mundial. Es nombrado profesor en la Academia de Bellas Artes de Cracovia.

1949

Es destituido.

1954

Escenografía y trajes para *Santa Juana*, de Bernard Shaw, puesta en escena de W. Krzeminski en el Teatro Stary, Cracovia.

1955

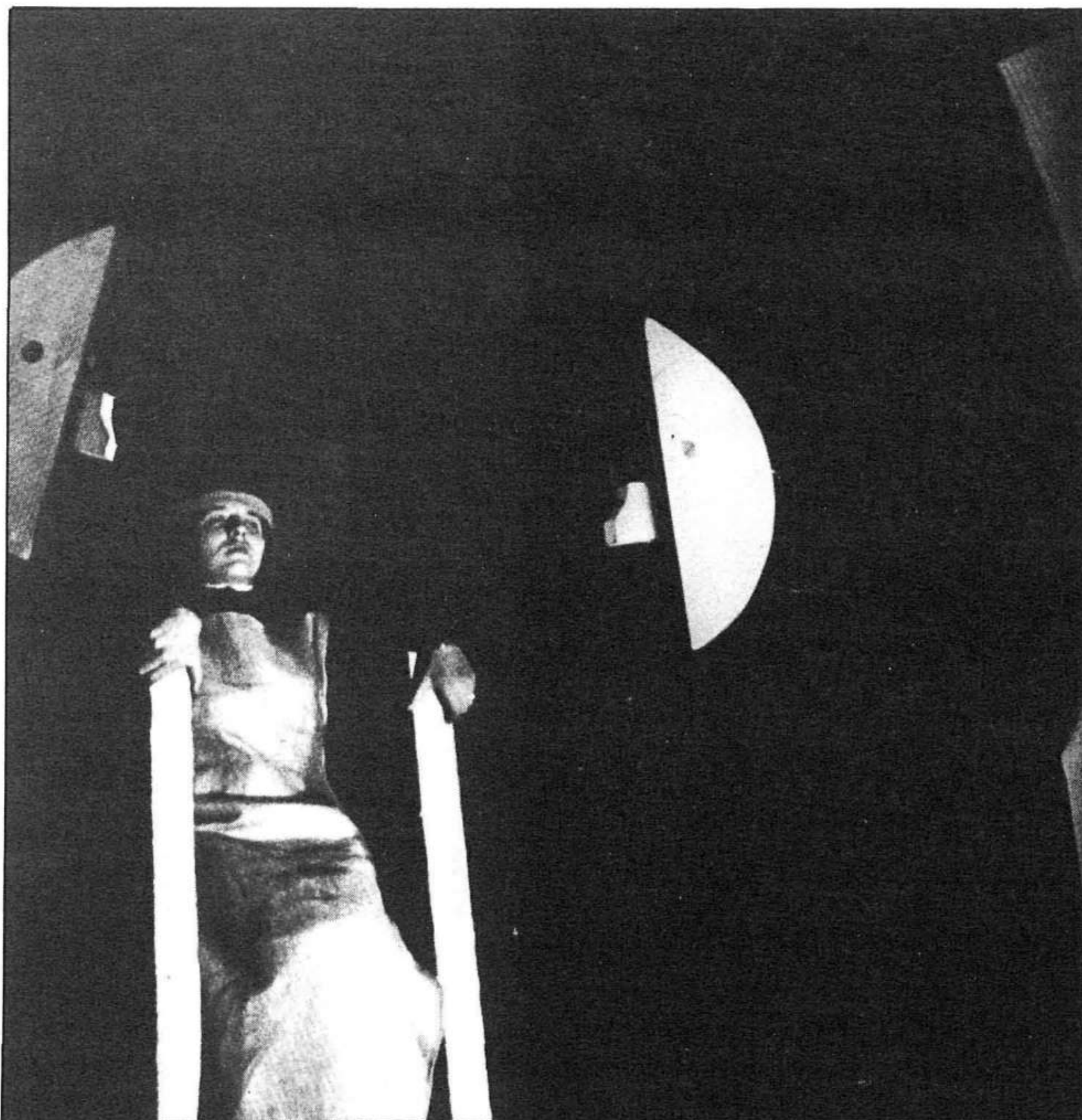
Viajes a París y a Viena.

Participa en la exposición de los "Nueve pintores" en Cracovia.

Escenografía y trajes para *Medida por medida*, de Shakespeare, puesta en escena de Skuszanka, Teatro de Ludowy, Cracovia. T. Kantor funda el Teatro Cricot 2 donde monta *El pulpo*, de Witkiewicz, con trajes de María Jarema; la representación se desarrolla en el sótano de la Galería Krzysztofory, que se convierte en el lugar principal de creación y de actividad de Cricot 2.

1956

Realización completa (dirección, escenografía y trajes) de *La zapatera prodigiosa*, de



"*Balladyna*", de J. Slowacki, dirección de T. Kantor para el Teatro Independiente, Cracovia, 1942.

F. García Lorca, en el Teatro Stary, de Cracovia.

Exposición propia en la Galería Poprotsu en Varsovia.

1957

En el escenario del Teatro Cricot 2, T. Kantor crea su primer "embalaje", con ocasión de su montaje de *El circo*, de K. Mikulski.

Escenografía y trajes para *Antígona*, de J. Anouilh, dirección de Kalizewski, en el Teatro Stray de Cracovia.

Participa en la fundación del "Grupo de Cracovia" (pintores de Cracovia).

Exposiciones individuales en la Galería Krzysztofory de Cracovia y en el Museo Municipal de Lublin. Participa en la exposición de arte moderno en Varsovia.

1958

Ilustraciones para *Yvonne, Princesa de*

Borgoña, de W. Gombrowicz, P.I.W., en Varsovia.

Estancias en Suiza y en Francia.

Exposición propia en la galería Samlaren de Estocolmo.

Participa en la exposición "Simbolismo y Surrealismo" en Cracovia y en la exposición "Arte del siglo veintiuno" en Charleroi.

1959

Exposiciones propias en París (Galería Legendre) y en Dusseldorf (en el Museo de Bellas Artes).

Participa en la exposición de pintura polaca (Bruselas, Estocolmo, Amsterdam, Copenhague), y en "Documenta II" (Kassel).

1960

T. Kantor publica su Manifiesto del Teatro Informal.



"Don Quichotte", de Massenet, espectáculo de Kantor en la Opera de Cracovia, 1962.

Exposición propia en Nueva York (Galería Sanberg), y en Goteberg (Galería 54).
Participa en la XXX bienal de Venecia.

1961

Tadeusz Kantor viaja a Alemania, Suiza, Italia y Francia.
Profesor invitado a la Academia de Bellas Artes de Hamburgo.
Crea en el Teatro Cricot 2, *En la casa de campo*, de Witkiewicz.
Escenografía y trajes para *El rinoceronte*, de Ionesco, en el Teatro Stary de Cracovia.

1962

T. Kantor realiza sus primeras series de "embalajes".
En Suiza, en Chexbres escribe su manifiesto "Embalajes", que constituye una de las bases teóricas de su trabajo.
Escenografía y trajes para *Don Quijote*.

Participa en la exposición de pintura polaca, Folkwang-Museum, Essen, Stuttgart.

1963

Creación de *El loco y de la monja*, de Witkiewicz, con el Teatro Cricot 2.
Publicación en Cracovia del "Manifiesto del Teatro Zero".
Estreno de *El candelabro*, de Alfred de Musset, en el Teatro Stary de Cracovia.
"Exposición Popular" (anti-exposición), en la Galería Krzysztofory de Cracovia.

1964

Viaje a Suiza y a Alemania.
Exposición propia en la Galería Pauli de Lausanne.
Participa en las exposiciones "Profile IV" (Stadtische Kunt-Galerie, Bochum, Kassel)

y "Beeldend experiment op de planken" (Eindhoven).
Realiza su primer paraguas sobre lienzo.

1965

Viaje a los Estados Unidos.
Primer "Happening-Cricotage" en Varsovia con el grupo de artistas de la Galería Foksal.

1966

En Baden-Baden T. Kantor crea *El armario*, basado en *La casa de campo*, de Witkiewicz.
Giras en Munich, Heidelberg, Bochum y Essen.
Happening *Línea de separación* en Cracovia.
Happening *Gran embalaje* en Bale.
Exposición propia en Baden-Baden (Kuns-

thalle), París ("Embalajes", en la Galería de la Universidad), y Bale (Galería Handschin).

1967

La carta, "Happening-Cricotage" en, Varsovia.

Happening panorámico del mar a orillas del Báltico. Cuatro partes: "El concierto marino", "La balsa de la medusa", "Agricultura en la arena", "Garabatos eróticos".

Exposición propia en Varsovia (Galería Foksal) y Estocolmo (Galería Pierre).

Participa en la bienal de Sao Paulo donde recibe un premio de pintura.

1968

Viaje a Italia, Francia y Alemania Federal. Happening *La lección de anatomía según Rembrandt*, en relación con la película *Kantor ist da* (Institut für Moderne Kunst de Nuremberg).

Happening *Conferencia con el rinoceronte*, en Nuremberg.

Happening *Homenaje a Maria Jarema*, en la Galería Krzysztofory de Cracovia.

Creación de *La gallina acuática*, de Witkiewicz, por el Teatro Cricot 2.

"Manifiesto del Teatro de los Acontecimientos".

"La silla embalada" (mosaico), Vela Luka, Yugoslavia.

Recibe el galardón de pintura "Premio Marzotto", en Roma.

Participa en la exposición "Von der Collage zue Assemblage", en Nuremberg.

Es nombrado de nuevo profesor de la Academia de Bellas Artes de Cracovia.

1969

De nuevo es destituido

El Teatro Imposible, estrenado en Bled, en Yugoslavia para la televisión de la Sarre (Happenings-Actions).

Happening *La lección de anatomía II*, en la Galería Foksal de Varsovia.

El Teatro Cricot 2 presenta *La gallina acuática* en Roma (Festival Premio Roma, Galería Nazionale d'Arte Moderna), en Módena y en Boloña.

Participa en la acción colectiva *Ensamblaje de invierno* en la Galería Foksal de Varsovia.

1970

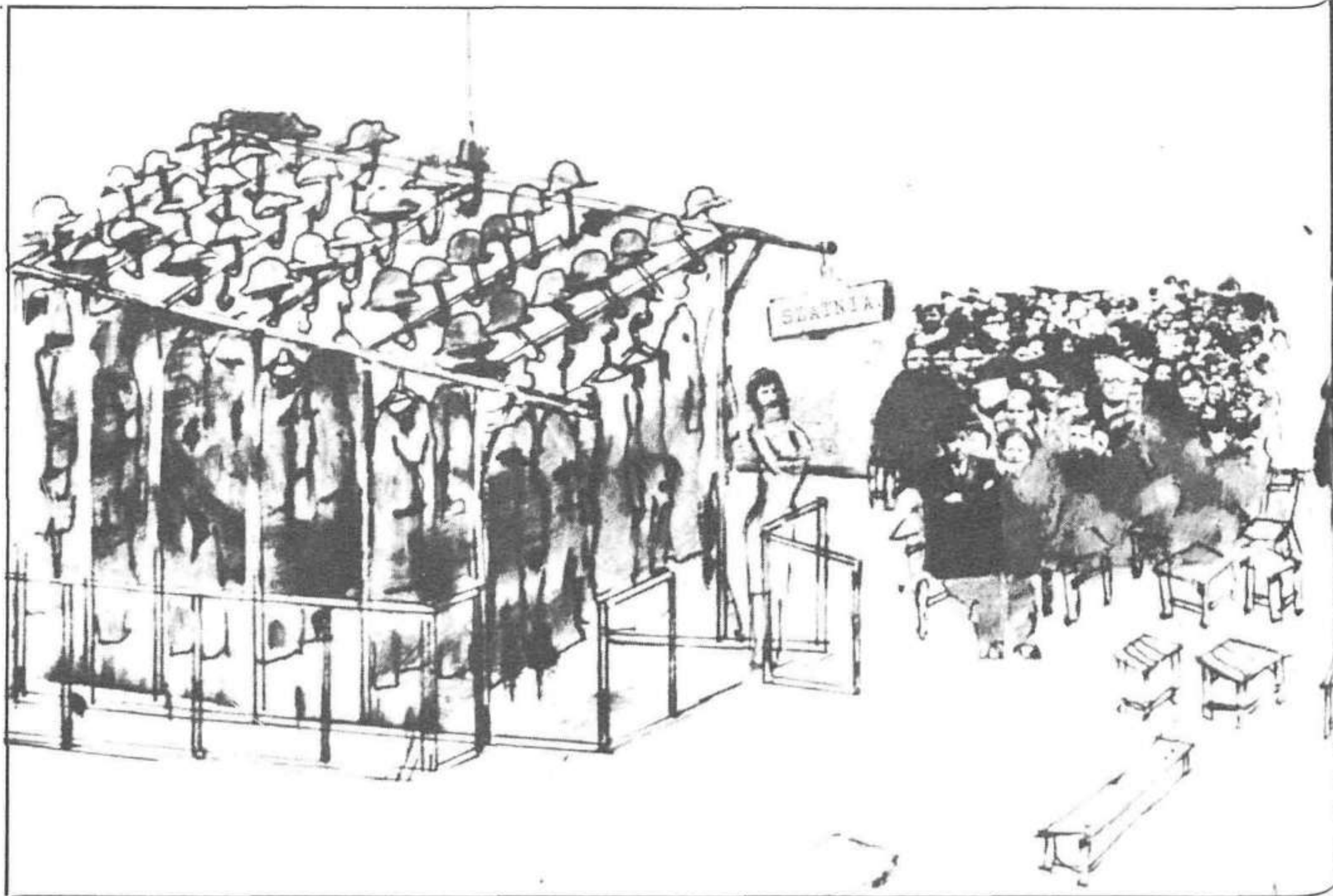
Publicación del "Manifiesto 1970", en Varsovia.

Exposición "Multipart", en la Galería Foksal de Varsovia, "Manifiesto Multipart".

Proyecto de una silla de hormigón armado de catorce metros de altura.

Participación en la "Exposición Internacional de las Galerías Piloto" (como miembro de la Galería Foksal) en Lausanne y en París.

Participación en la exposición "Happening und Fluxus" en Colonia.



Distribución del espacio escénico para "Las graciosas y las monas" (1973) en un dibujo de T. Kantor.

1971

El Teatro Cricot 2 estrena *La gallina acuática* en el Festival Mundial de Teatro de Nancy.

Realización de "La gran silla", Sonja Henie Onstad Museum, en Oslo.

Participación en el Primer Taller Internacional Experimental en Dourdan (Francia). En aquel marco, realización del Happening "La lección de anatomía III".

Exposición "Multipart II".

Exposición "Embalajes conceptuales", en la Galería Foksal de Varsovia.

1972

El Teatro Cricot 2 estrena *La gallina acuática* en el Teatro de Malakoff y en Edimburgo (Festival of Art-Richard Demarco Gallery); gira en Gran Bretaña.

Tadeusz Kantor concibe la dirección, la escenografía y los trajes de *Zapateros*, de Witkiewicz, interpretada en francés en el Teatro 71 de Malakoff.

1973

Tadeusz Kantor estrena con el Teatro Cricot 2 *Les Mignons et les guenons* (Las graciosas y las monas), de Witkiewicz, en Cracovia. Después presenta el espectáculo en Edimburgo (Festival d'Art-Richard Demarco Gallery-Forest Hill) y en Glasgow. Exposición propia "Tout ne tient qu'à un fil"

en la Galería Foksal, en Varsovia. T. Kantor publica un texto con el mismo título.

1974

El Teatro Cricot 2 presenta el espectáculo *Les Mignons et les guenons*, en Roma (Festival Premio Roma en la Galería Nazionale d'Arte Moderna), París (en el Teatro Nacional de Chaillot), en Nancy (Festival Mundial de Teatro), Shiraz (Festival of Arts), y en Essen (Folwang-Museum).

1975

Exposición "Reserwat Ludzki" (La reserva humana) en la Galería Desa de Cracovia. Gran retrospectiva en el Museo de Arte de Lodz "Embalajes 1960-1975".

Exposición "Embalajes", Kulturhset, Estocolmo.

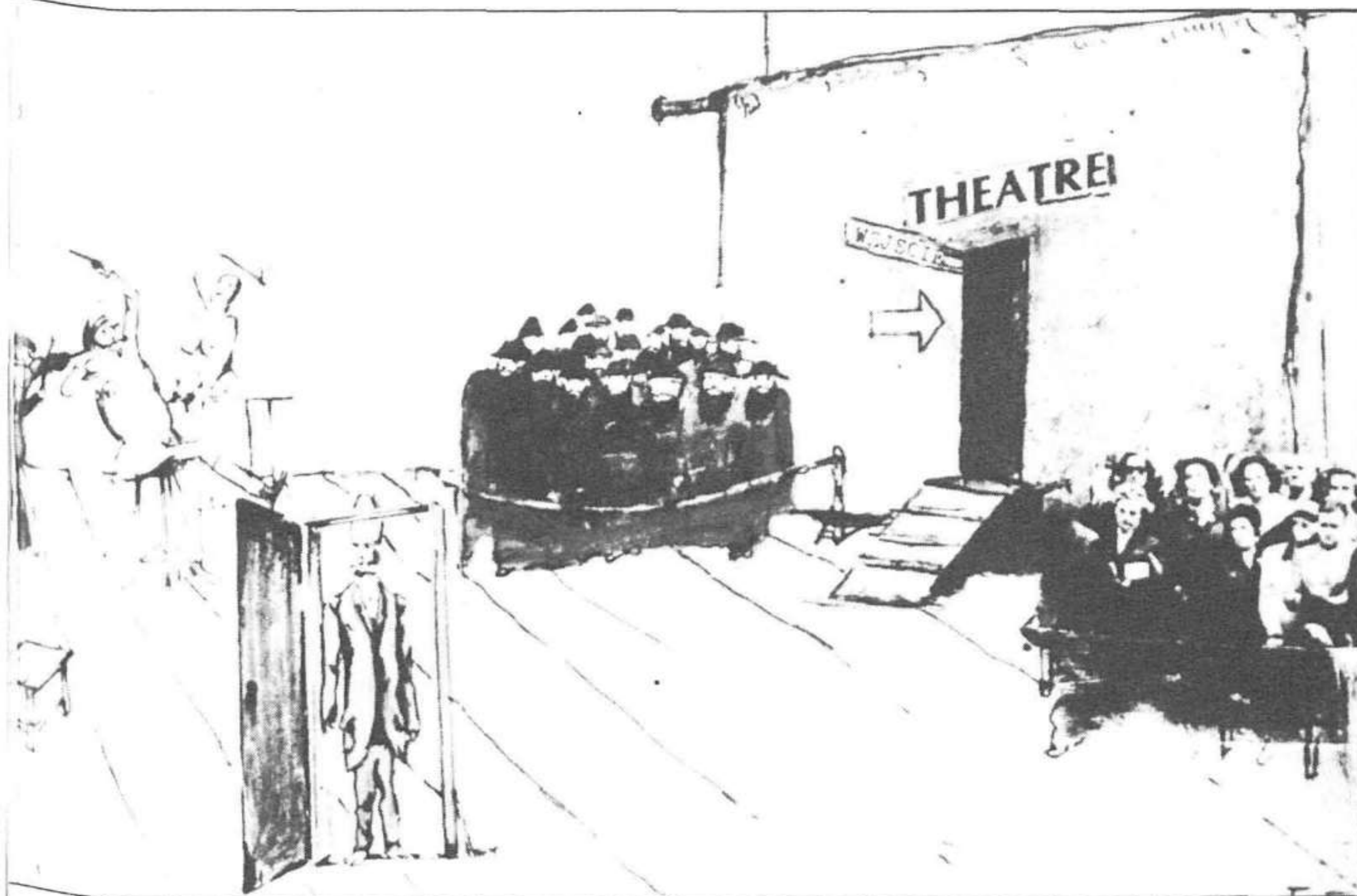
El 15 de noviembre T. Kantor estrena con el Teatro Cricot 2 *La clase muerta*, en la Galería Krzysztofory de Cracovia.

T. Kantor escribe el manifiesto "El Teatro de la Muerte" y lo hace público (Galería Foksal de Varsovia).

1976

El Teatro Cricot 2 estrena *La clase muerta*, en Edimburgo (Festival of Art-Richard Demarco Gallery), Cardiff (National Theatre) y en Londres (Riverside Studio).

Exposición "Embalajes 1960-1976" en la White-Chapel Gallery de Londres y la Gale-



ría Ricard/Institut für Moderne Kunst de Nuremberg.

1977

El Teatro Cricot 2 estrena *La clase muerta* en Amsterdam (Mickery Theatre), Nuremberg (Galería Ricard, Stadttheater), Nancy (Festival Mundial de Teatro), Shiraz (Festival of Arts), Belgrado (Festival Bitez donde obtiene el Gran Premio), París (Festival de Otoño en el Teatro Nacional de Chaillot), Bruselas (en el Teatro 140), Gand (Academia de Bellas Artes), Lyon (Teatro Nacional Popular), y en Lille (Carrefour International du Théâtre populaire des Flandres). Se publica la primera antología de escritos de Tadeusz Kantor: Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, los textos son recopilados y presentados por Denis Bablet, Lausanne l'Age d'homme.

Kantor participa en la exposición "Documenta VI", en Kassel.

1978

El Teatro Cricot 2 estrena *La clase muerta* en Florencia (Palazzo Pitti Teatro Rondo di Bacco), Milán (Centro di Ricerca per il Teatro), Adelaide (Adelaide Festival of Arts. Recording Hall), Sydney (Opera House), Zurich (Teatro 11), Ginebra (Théâtre Plainpalais), Caracas (Teatro de las Naciones: Gran Premio, premio de la crítica, premio teatral "Juana Sujo"), Roma (Teatro Tenda,

Rassegna Internazionale de Teatro Popolare), Berlín Oeste (Berliner Festspiele), Stuttgart y Graz.

Tadeusz Kantor recibe el premio Rembrandt 1978 concedido por la fundación Johann Wolfgang von Goethe de Bale.

1979

El Teatro Cricot 2 presenta *La clase muerta* en Nueva York (La Mama), México (Teatro "El Galeón"), Milán (Palazzo Reale), Estocolmo (Kulturhuset) y en Cracovia (Sokol). Se establece un acuerdo entre el Teatro Regional de Toscana (Florencia) y Tadeusz Kantor con el fin de que se encargue de la creación de un Taller Teatral de Cricot 2 en Florencia. A este efecto ponen a su disposición la iglesia de Santa María que se halla muy cerca del Arena Goldoni donde se instaló Edward Gordon Craig antes de la Primera Guerra Mundial. Llega con gran parte de sus colaboradores polacos del Teatro Cricot 2, pero jóvenes actores italianos serán también llamados a formar parte del equipo. En noviembre empiezan a preparar *Wielopole-Wielopole*.

Edición italiana de T. Kantor, *Il Teatro della Morte*. Materiales recogidos y presentados por Denis Bablet, Milano, Ubulibri/Edizioni Il Formichiere.

Exposición "Le Opere di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2, Maria Jarema, Maria

Stangret, Zbingniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Welminski, Roman Siwulak. Il Teatro Cricot 2". Milano, Palazzo Reale. Aprile-Maggio 1979.

En Roma creación por el Teatro Cricot 2 del "cricotage" *Ou sont les neiges d'antan?* (¿Dónde están las nieves de antaño?)

1980

Estreno de *Wielopole-Wielopole* en la iglesia de Santa María de Florencia. Gira del espectáculo.

El Teatro Cricot 2 lleva *Wielopole-Wielopole* a Edimburgo (Festival of Art, Theatre Moray House), Londres (Riverside Studio), París (Festival de Otoño, Théâtre des Bouffes du Nord), Cracovia (Sokol), Varsovia (Club "Stodola"), y en Gdansk.

El Teatro Cricot 2 repone *La clase muerta* en Prato (Fabricone). Fundación en Cracovia y Florencia de dos "cricotecas" (centros de archivo y documentación sobre la actividad pasada y presente del Teatro Cricot 2).

1981

El Teatro Cricot 2 presenta *Wielopole-Wielopole* en Milán (Centri di ricerca per il teatro), Roma (Teatro Limonaia), Florencia (Santa María), Parma (Teatro Regio), Ginebra (Teatro Plainpalais), Zurich (Die Rote Fabrik), Caracas (International Theater Festival), Madrid (Teatro María Guerrero).

Tadeusz Kantor publica *Wielopole-Wielopole*.

En el sumario: *Wielopole-Wielopole*, "Prove e appunti di regia", "Testi autonomi", "Il luogo teatrale". Fotografía de Maurizio Buscarino, proyectos y dibujos de Tadeusz Kantor. Milano, Ubulibri.

1982-83

Giras de los espectáculos *Wielopole-Wielopole*, *La clase muerta*, *Ou sont les neiges d'antan?*, en las que se incluye España.

En septiembre de 1983, presentación de la exposición "El Teatro Cricot 2 y su vanguardia" concebida por T. Kantor.

Al final de 1983 T. Kantor empieza a preparar su nuevo espectáculo.

1984

El espectáculo *Wielopole-Wielopole* se va de gira.

Importante exposición de Tadeusz Kantor en la Casa de la Cultura de Grenoble.

1985

Estreno de *¡Que revienten los artistas!*, en Nuremberg, luego en el Festival de Avignon (Francia), Italia, Nueva York...

1986

Presentación de su último espectáculo en Varsovia. Inicio de una gira internacional que comienza en Madrid (Festival Internacional de Teatro).

BIBLIOGRAFIA

70

Escritos de Kantor

Teatro Cricot 2, textos de T. Kantor, (Cracovia). Traducidos por Jan Prokop: "Nacimiento del Teatro Cricot 2", "Teatro informal 1960", "Manifiesto del Teatro Zero 1963", "1963, El Teatro Zero", "Respecto a la Gallina acuática", "Preexistencia escénica", "Método para el arte de ser actor", "La condición de actor", en *Travail Théâtral*, n.º 6, Lausanne, Enero-Marzo 1972.

Tadeusz Kantor, *Teatr Niemożliwy*, Galería B. Gniezno, Varsovia, 1974.

Per un teatro povero, Il teatro impossibile, Il teatro della morte, La Clase morta, en "Teatro Sperimentale", número speciale di Quarta Parete, quaderni di ricerca teatrale, n.º 3-4, Torino, noviembre de 1977.

Tadeusz Kantor *El Teatro de la muerte*, textos recopilados y presentados por Denis Bablet, Lausanne, L'Age d'homme, 1977. Edición italiana: Tadeusz Kantor *Il Teatro della morte*. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet, Milán, Ubulibri/Edizioni Il Formichiere, 1979. Edición japonesa, *Le Théâtre de la mort*, Paco picture backs.

Che bello parlare di teatro e Il Teatro della morte, in "Scena", n. 1, Milán febrero 1978.

Wielopole-Wielopole, fotografías de Maurizio Buscarino, Ubulibri, Milán, 1981, Bocetos y dibujos de T. Kantor, texto del espectáculo seguido de apuntes de dirección y una recopilación de textos autónomos.

La clase morta de Tadeusz Kantor, textos de T. Kantor, fotografía de Maurizio Buscarino, Milano, Giangialomo Feltrinelli, Editore Economica, Milán, 1981.

Tadeusz Kantor, *Metamorfosis*, París, Chêne/Hachette, Galerie de France, 1982.

Wielopole-Wielopole, Wydawnictwo Literackie Kraków 1984.

Textos autónomos manifiestos

A propósito della "Gallinella" e "Il Teatro Zero-Manifiesto 1963, en "Sipario", n.º 277 Milán, mayo de 1969, pp. 12-13 y 14-16.

"Panoramiczny happening morski" (Happening panorámico sobre el mar), 1967.

Conjunto de textos de Tadeusz Kantor en los que se incluyen: "Manifiesto del Teatro Zero" (en francés), "Manifiesto de los embalajes" (en francés), "El primer embalaje" (en francés), "La Partitura" (La Carta, en francés), "Acerca de la Gallina acuática" (en francés), "La lección de anatomía del traje: según Rembrandt" (en alemán), en *Grammatica 3*, Roma, Feltrinelli, julio de 1969, pp. 5-23.

Attore-Freak, en "Ubu", n.º 7-8, Milán, junio-julio 1971, p. 8.

Tadeusz Kantor "Tout ne tient qu'à un fil. Entrevista (imaginada por el autor) de un crítico objetivo con el autor de los cuadros de "Tout ne tient qu'à un fil", en "Nouvelle Critique", París, diciembre 1974-enero 1975, pp. 89-91.

Tadeusz Kantor, Postacie "Umarlej Klasy", en "Dialog, Varsovia 2 de julio de 1977.

"Mi camino hacia el Teatro de la Muerte", en *Annuaire international du théâtre 78*, Varsovia AICT, 1978, pp. 12-23.

"Cricot 2" por Tadeusz Kantor, traducido por Christophe Jezewski, y adaptado por *Théâtre Public*, Gennevilliers, n.º 20, marzo 1978, pp. 43-44.

Il messaggio, en "Controcultura", Brescia, n.º 7-8, 25 de mayo de 1979.

Entrevistas

Krzysztof Miklaszewski, "El Teatro Autónomo de Tadeusz Kantor" en *El Teatro en Polonia*, Varsovia, enero de 1973, pp. 3-9.

"Teatr" i "Rozmowa z Tadeuszem Kantor", en *Kultura*, Varsovia, 12 de agosto de 1973.

Philippe du Vignal, "Entrevista con Tadeusz Kantor", en *l'Art Vivant*, París, junio de 1974, pp. 28-29.

Teresa Krzemien, "El objeto se convierte en actor. Entrevista con Tadeusz Kantor", en *El Teatro en Polonia*, Varsovia, 4. 5-1975. pp. 35-38.

Philippe du Vignal, "Tadeusz Kantor. La clase muerta", en *Art Press Internacional*, París, abril 1977, pp. 24-25.

"La obra de arte está cerrada", entrevista de Anna Grzejewska con T. Kantor en *El Teatro en Polonia*, marzo de 1979, pp. 3-11.

Philippe du Vignal, "Tadeusz Kantor, de vuelta a Wielopole, este espectáculo tiene 1980 años", en *Atac Informations*, París, n.º 111, octubre de 1980, pp. 14-16.

"Entrevista con Tadeusz Kantor. Desde el Teatro Clandestino al Teatro Zero", entrevista realizada por Raymonde Temkine, en *Comédie-Française*, París, diciembre de 1980, pp. 25-28.

"Kantor está presente", entrevista de T. Kantor por Anne Übersfeld, en *Théâtre Public*, Gennevilliers, n.º 39, mayo-junio de 1981, pp. 59-62.

Denis Bablet, "Entrevista con Tadeusz Kantor" en *Travail Théâtral* n.º 6, enero-marzo de 1972.

Michel Boué, *La Clase del Maestro Kantor*, en "Humanité-Dimanche". París, 15 de octubre de 1977.

Anna Grzejewska, "La obra de arte está cerrada" en "El teatro en Polonia" nº 247, Warzawa, pp. 3-8.

Teresa Krzemien, "El objeto se convierte en actor", *ivi*, mayo de 1975.

Raymonde Temkine, *Entrevista con Tadeusz Kantor. Desde el Teatro Clandestino al Teatro Zero* en "Comédie Française", París diciembre de 1980, pp. 25-28.

TEXTOS SOBRE TADEUSZ KANTOR (PROCESO Y CREACION ARTISTICA)

Libros

T. Kantor, *El Teatro Cricot 2, La clase muerta, Wielopole, textos de T. Kantor*, estudios de Denis Bablet y Brunella Eruli, recopilados y presentados por Denis Bablet, *Les Voies de la Creation théâtrale, vol. XI*, París. Edición del C.N.R.S. 1983. 15, quai Anatole France 75700 París.

W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Varsovia, Wydawnictwa Artystycznej Filmowe, 1982.

Cricot 2. Imagine di un Teatro, fotografie di Romano Martinis, citazioni e disegni di Tadeusz Kantor, introduzione di Edo Bellingeri, Roma, la parole gelata, 1982.

Cuaderni di analisi dello spettacolo coordinados por Lido Gedda - Kantor, protagonismo registico e spazio memoriale liberos cambio Editrice S.R.L. Via Tornabudni 17. Via S. Amirato, 92. Florencia.

Travail Théâtral, nº 6, enero-marzo de 1972: D. Bablet, "Entrevista con T. Kantor" pp. 50-60. D. Bablet, "Algunas fechas" pp. 61. T. Kantor, "Nacimiento de Cricot 2" pp. 62-63. T. Kantor, "Manifiesto del Teatro Zero" pp. 64-72. T. Kantor, "La gallina acuática", partitura del primer acto pp. 73-96. T. Kantor, "La condición de actor" pp. 97-99.

Dossier establecido por Claude Olivier con la ocasión del estreno de "Las monas y las graciosas", en el Teatro Nacional de Chaillot, París, 1974.

Principales artículos

W. Borowski, "The Theater of Tadeusz Kantor, Cricot 2", en el programa de *La gallina acuática* de Witkiewicz, Festival de Edimburgo, 1972.

W. Borowski, "Los happenings de T. Kantor, en *El teatro en Polonia*, Varsovia, mayo de 1973, pp. 8-16.

W. Borowski, "El Teatro Cricot 2" en el programa de "Las monas y las graciosas" de St. I. Witkiewicz, París, Teatro Nacional de Chaillot, 1973.

W. Borowski "La función del texto en las obras de T. Kantor", en el programa de "Las monas y las graciosas", Edimburgo, 1973.

W. Borowski, "Las monas y las graciosas", dirigida por T. Kantor en el Teatro Cricot 2 de Cracovia, en *El teatro de Polonia*, Varsovia, enero de 1974, pp. 3-7.

W. Borowski "Historia del embalaje", en el catálogo de la exposición "Kantor-Embalajes", Lodz, 1975.

D. Calandro "Acto experimental en el Festival de Edimburgo", en *The Drama Review*, New-York, diciembre de 1973, pp. 53-68.

A. Richard Soglinzo, "Tadeusz Kantor and the Theatre Cricot 2 of Cracow, Poland: annexing reality" en *Theatre annual*, 1973, John Cabot International College, Rome, pp. 54-76.

"La Classe morte, comme une bouffée d'air frais". K. Puzyna, T. Rosewicz y A. Wajda hacen una mesa redonda sobre "La Clase muerta" de T. Kantor (las declaraciones son traducidas por Zofia Bobowicz y editadas por la revista *Dialog*, nº 2 febrero 1977) en *Les Cahiers de l'Est*, Paris, Editions Albatros, nº 12-13, 1978, pp. 63-79.

J. Klossowicz, "Le Théâtre d'émotion de Tadeusz Kantor", en *El teatro en Polonia*, Varsovia, marzo de 1981, pp. 3-4.

J. W. von Goethe-Stinfung. Verleihung des Rembrandt-Preises 1978 an Tadeusz Kantor, Krakow am 8 april 1978. Textos de T. Chruscicki, M. Porebski, A. Hentzen, t. Kantor.

BIBLIOGRAFIA EN CASTELLANO

Tadeusz Kantor: Reinventar la vanguardia. (Entrevista). Moisés Pérez Coterillo. Pípirijaina 19-20. octubre 1981. Volumen revista. pag. 114.

T. K. *Desde el umbral de la memoria.* M.P.C. Pípirijaina 19-20 octubre 1981 Volumen revista. Pag. 118.

Wielopole, Wielopole de Tadeusz Kantor. Volumen textos de Pípirijaina 19-20 (72 páginas) íntegramente dedicado al Teatro de T. Kantor. Se incluyen los siguientes materiales: *El espectáculo y sus cómplices*, de Denis Bablet. *Cricot 2 1955-1981* (Manifiestos). Itinerario de una vanguardia radical. *Tadeusz Kantor escribe sobre "Wielepole, Wielepole"* Texto íntegro de Wielepole, Wielepole, junto con notas de dirección de T. K.

Kantor entre nosotros. Bloque de materiales dedicados a Tadeusz Kantor y su teatro por Primer Acto, nº 189. entre los que se incluyen: *Qué es el conjunto Cricot 2*, por T. Kantor. *Introducción a una cronología*, de José Monleón. *Cronología, Dos manifiestos de T. K., T. K. y Wielopole, Wielopole*, de José Luis Alonso de Santos, y *El actor nuevo no debe representar* (entrevista) de José Monleón y J. L. Alonso de Santos.

La segunda venida de Kantor. Bloque de materiales dedicados a Tadeusz Kantor en el número 25 de Pípirijaina. Abril 1983, en los que se incluye: *La segunda venida de Kantor* de Moisés Pérez Coterillo. *El Teatro de la muerte*, manifiesto de T. K. *La clase muerta*, guión del espectáculo y escritos del cuaderno de dirección. Y *Una larga pasión* (Cronología).

Tadeusz Kantor, ¿Que revienten los artistas! Moisés Pérez Coterillo en EL PUBLICO nº 22/23 julio-agosto 1985.

FILMOGRAFIA

1. Películas

Kantor ist da (director, pintor y autor de embalajes polacos), autor y realizador: Dr.

Dietrich Mahlow, blanco y negro, 16 mm, duración 47' 56", producción Saarländischer Runfunk. 1969.

Säcke, Schrank unde Schirm (Bolsas, Armario y Paraguas), (El Teatro Happening de Kantor), autores y realizadores: Dr. Dietrich Mahloe, T. Kantor y Franz Mon, blanco y negro, 16 mm, duración 88' 56", producción Saarländischer Runfunk, 1972.

El Guardarropa, según *Las monas y las graciosas*, (Tema ST. Witkiewicz), dirección T. Kantor. Realización K. miklaszewski, 43', color, producción Poltel (Televisión polaca), 1973.

La clase muerta, "sesión dramática", de Tadeusz Kantor, A. Wajda, 75', color, producción Poltel (Televisión polaca), 1976.

Tadeusz Kantor, die Familie aus Wielopole, realización de Michael Kluth con la colaboración de Dieter Mendelsohn (W.D.R.) redactor de la película, 50', 16 mm, color, producción Westdeutscher Rundfunk, 1980

El Teatro de Tadeusz Kantor, concebido y realizado por Denis Bablet, 2h. 25', 16 mm, color, producción C.N.R.S./Audiovisuel, Arcañl, Ministère de la Culture.

2. Vídeo

Entrevista con Tadeusz Kantor. Desde la formación a la "Clase muerta", autor: Denis Bablet, realización: F. Didio, R. Lubin, F. Luxerreau, bajo la dirección de Denis Bablet, 1h. 50', 3/4 de pouce sony Unimatic, color, co-producción Serdda/CNRS-Festival d'Automne, 1977, rodaje en el TNP de Villeurbanne.

"*La clase muerta*", de Tadeusz Kantor, realización F. Didio, F. Luxerreau bajo la dirección de Denis Bablet, 1h 30', 3/4 de pouce Unimatic, color, coproducción Serddav/CNRS-Festival d'Automne, 1977, rodaje en el TNP de Villeurbanne.

"*La clase muerta*", de Tadeusz Kantor, realización Denis Bablet, J. Hanich, 1h. 30', V.H.S., blanco y negro, coproducción Grupo de investigaciones teatrales y musicológicas del CNRS/Teatro Regional Toscano. Dos versiones, 1980. Rodaje en Prato, La Fabricone.

"*Wielopole-Wielopole*", de Tadeusz Kantor, realización Denis Bablet, J. Hanich, 1h. 30', V.H.S., blanco y negro, coproducción del Grupo de investigaciones teatrales y musicológicas del CNRS/Teatro Regional Toscano. Dos versiones en 1980. Rodaje en Florencia, Teatro Cricot 2, Iglesia de Santa María.

T. Kantor, Pintor. Entrevista. Autor/realizador: Denis Bablet, 1h. 50', 3/4 de pouce Sony Umatic, color. Imágenes: D. CarrBrown; sonido: F. Didio; montaje: G. Bardet; asistente para la realización: J. Bablet. Coproducción CNRS, Célula audiovisual del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1983.

FOTOGRAFIA

"Tadeusz Kantor" *Theater des Todes*, fotografiert von Gunther K. Kuhnel.- Herausgeber Institut für moderne Kunst. Nürberg. Verlag für moderne Kunst, 1983.

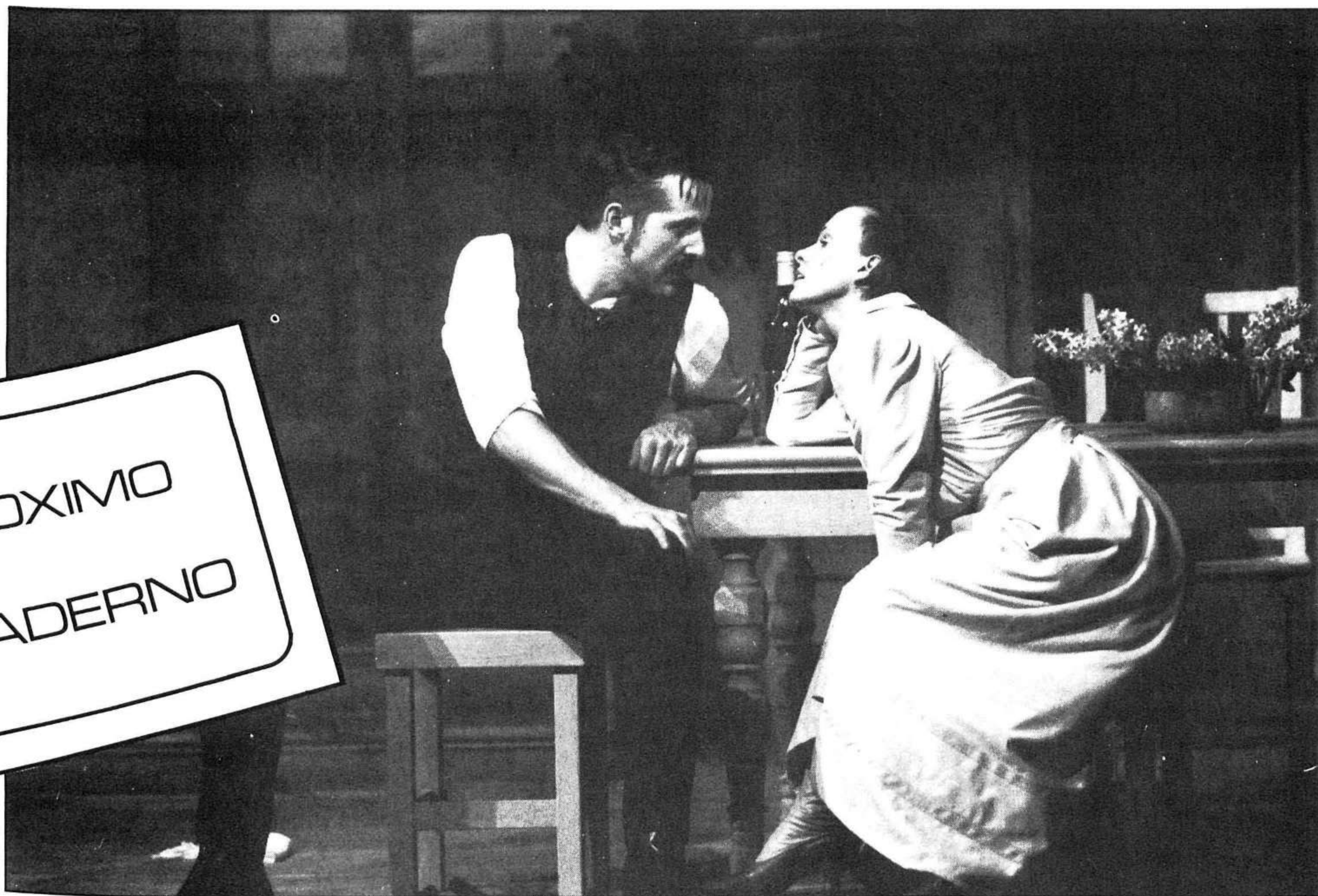


12

CUADERNOS
EL PÚBLICO

STRINDBERG & BERGMAN

PROXIMO
CUADERNO



Tadeusz Kantor llegará a Madrid dentro de breves semanas con su último espectáculo, “¡Que revienten los artistas!”, dentro del programa del Festival Internacional de Teatro de Madrid, que cumple su sexta edición. El último espectáculo de Cricot 2, que dirige este polaco genial, guarda estrecha relación con sus dos títulos precedentes, ya conocidos de nuestros espectadores: “La clase muerta” y “Wielopole, Wielopole”; como en ellos, Kantor vuelve a reclamar la barraca de feria, donde se transforman los fantasmas de la memoria y el arte penetra en los territorios vedados de la prisión y la blasfemia; en los vestíbulos de la muerte. Rebasada la barrera biológica de los setenta, Tadeusz Kantor hace gala de una poderosa lucidez y de una envidiable juventud.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música