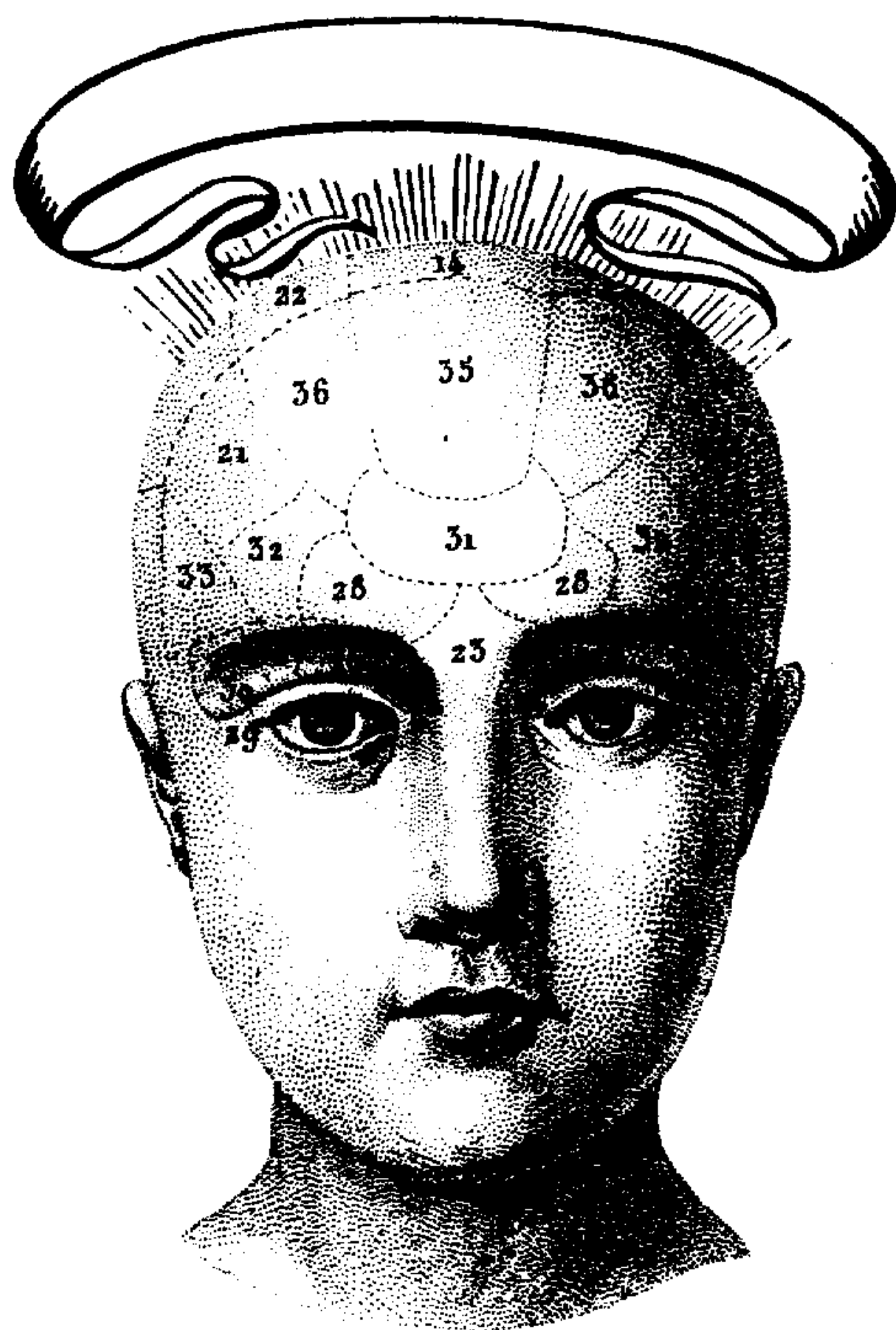


La segunda venida de KANTOR

MOISES PEREZ COTERILLO



Vuelve Tadeusz Kantor a cumplir el itinerario que no pudo recorrer en septiembre de 1981, cuando participó, con el hasta ahora su último montaje, «Wielopole, Wielopole», en la apertura de la temporada teatral en el María Guerrero y en el Festival Internacional de Vitoria. Ahora en Valencia, Barcelona y Palma de Mallorca la compañía Cricot 2 ha presentado sus dos últimos espectáculos. A Madrid viene con «La clase muerta», cinco únicas funciones, que van a dar a los aficionados del teatro y a los profesionales, la oportunidad de ratificar seguramente las impresiones que les produjo la anterior visita de este singular director polaco que desde 1966, en que consigue hacer su primera salida a los encuentros teatrales de Europa occidental, se convierte en figura imprescindible, en piedra de escándalo, en canon inimitable que descubría la impostura de otros realizadores polacos estampillados con la bula oficial.

Esta revista dedicó un número doble (19-20), hoy prácticamente agotado, a la obra de Kantor, a la trayectoria de Cricot 2, a sus manifiestos emparentados con la vanguardia teatral y artística del nacimiento de nuestro siglo y a la edición del texto «Wielopole, Wielopole», mucho más extenso que el breve guión de «La clase muerta». Para la segunda venida de Kantor hemos vuelto a recoger los materiales relativos al momento de la creación de «La clase muerta», publicamos un largo manifiesto de Tadeusz Kantor y el guión que describe el desarrollo de la obra y sus fantasmales personajes. Creemos que es una forma de acompañar su paso ante nuestro público y de escuchar esa lección sobre el «teatro de la muerte», tan llena de sugerencias, tan asombrosa, tan radical, tan alejada del

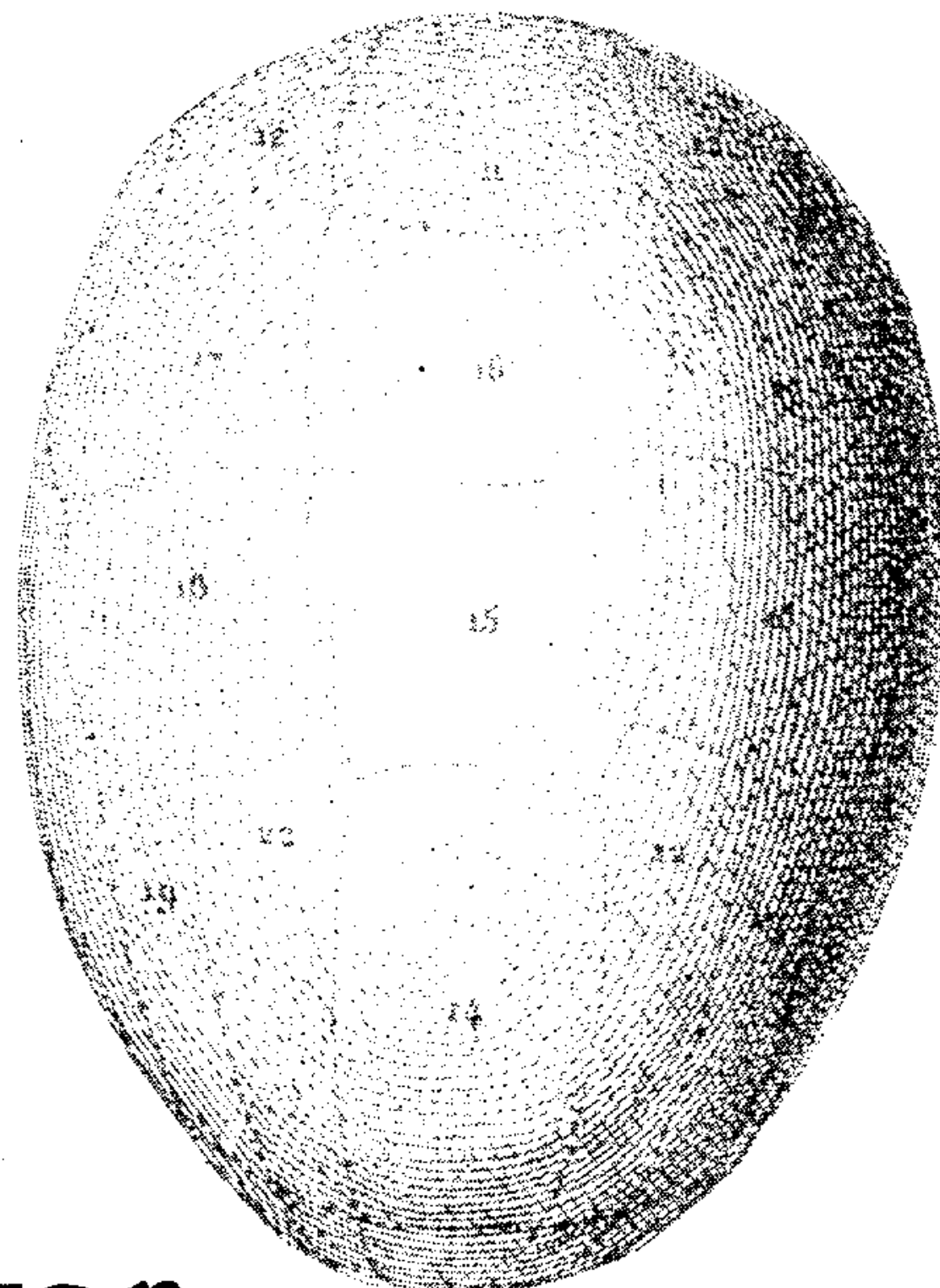
teatro de la domesticación del que habitualmente somos espectadores. Serán inevitables las comparaciones entre los dos últimos espectáculos de Kantor. De «La clase muerta» se podrá decir, con razón seguramente, que es esa especie de espectáculo perfecto donde nada sobra, ni nada falta, canon de medida, ciclo perfectamente cerrado, lección de economía casi franciscana y cancha de un teatro de emociones. De «Wielopole, Wielopole», que se mueve en una estructura en espiral, que es más ambicioso, que trae al escenario los grandes mitos religiosos, domésticos y políticos de Polonia, y por extensión, de la vieja Europa que no ha restañado aún las heridas de dos guerras, cuando vuelven a decretarse las hostilidades. Entre los dos, un mismo mecanismo, copiado del funcionamiento de la memoria, la «repetición», la concatenación de gestos a veces sin sentido, aparentemente mecánicos, automáticos, que dan al ser humano un raro privilegio sólo reservado a los dioses; crear a la imagen y semejanza de nuestros fantasmas, que no es en el fondo, sino la herejía de enmendar los gestos de la Creación. Una transgresión en la que los antiguos vieron el pecado de idolatría y los contemporáneos han aprendido la gran lección de la emancipación. Por eso el propio Kantor está en escena ordenando, enmendando, sugiriendo, provocando esa entrada de la memoria del pasado donde los pupitres de la escuela se llenan de alumnos ancianos, que llevan cosidos, imposibles de desprender, los cadáveres de su infancia. Los personajes que pueblan el escenario son los restos de un naufragio, un lúgubre memorial de la infancia. Tienen cabida, junto a las lecciones de historia, los gestos obscenos que traicionan a los personajes, sus ritos de crueldad, el salto ilógico de los fantasmas, la concatenación de imágenes, el funcionamiento obsesivo de estos siniestros aparatos mecánicos que pese a su inocente apariencia de una cuna, remiten siempre a instrumentos de tortura. Y el humor, el sarcasmo, la infidelidad y la traición hacia la infancia feliz, que uno siempre trata de contemplar iluminada, inocente, cándida, terminan cubriendo reproches el territorio de los sueños y obligando a la desconfianza, a entrar por fuerza en el callejón sin salida donde la muerte impone sus reglas en una metáfora de enorme pesimismo que el arte no acostumbra a practicar. De la misma forma que en «Wielopole, Wielopole» la viuda del fotógrafo local con la terrorífica cámara fotográfica convertida en ametralladora terminaba confundida con una fregona del depósito de cadáveres, resumiendo en su tránsito una brutal metáfora de la muerte, en «La clase muerta» un similar personaje, la mujer de la limpieza, termina al final de la representación en una desgarrada prostituta a quien sorprende la noticia del comienzo de la Guerra Mundial, poniendo fin a la pesadilla, desquiciando más si cabe el patetismo, la obcecación de los recuerdos, adulterados, manipulados, sometidos al caprichoso dictado de un director de escena que, sobre el mismo espacio, ordena y coduce un concierto visual, levanta y desciende la luz, el sonido, los himnos patrios y marca las evoluciones de los moradores mismos de esta cámara de los horrores en que se ha convertido la trastienda de la memoria de la infancia. Por eso a Kantor le gusta decir que en el teatro, los únicos seres vivos son los espectadores. Por eso también, desde el asombro y la curiosidad, los espectadores —por suerte vivos— pueden incorporar a esa cabalgata infernal sus propios fantasmas, los cadáveres rescatados de su infancia, los recuerdos, la alucinación y hasta el pánico de una vida contemplada desde el umbral de la memoria. Tadeusz Kantor y su compañía Cricot 2 pertenecen por derecho propio a ese escaso censo de creadores, herederos de la vanguardia del comienzo de siglo, que sintieron la necesidad de encontrar en el teatro las claves de una renovación, de una gran osadía, de un viaje a través de las



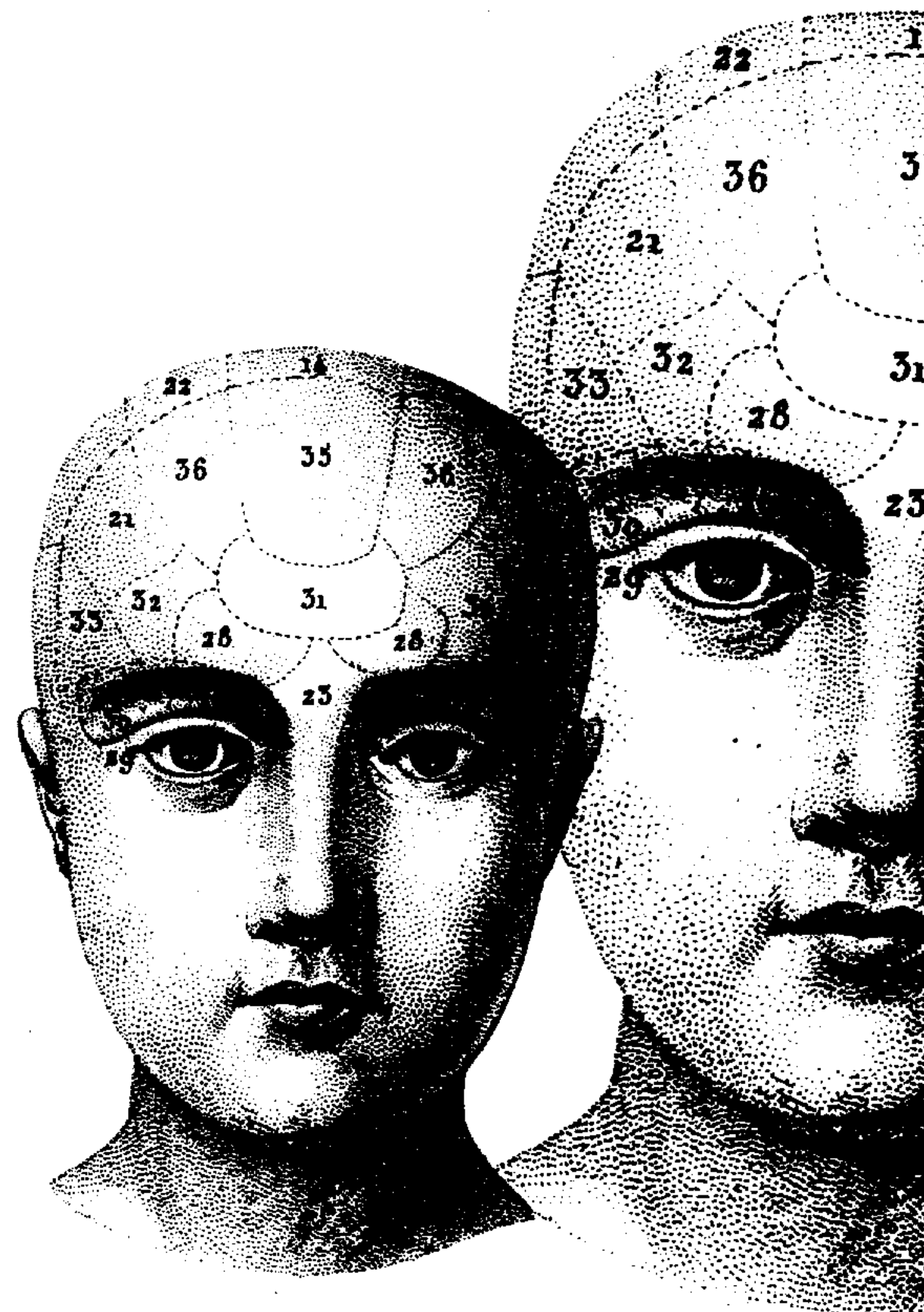
emociones a la sensibilidad de los espectadores de nuestro tiempo. Su osadía y su talento les han hecho entenderse con públicos de todo el mundo. El poder de subyugación de los espectáculos de Kantor disuade a los copistas. Se trata posiblemente de uno de los pocos maestros del teatro de nuestro tiempo que no podrá tener escuela. Quienes han sentido la tentación del plagio han terminado descalabrados en su aventura. Hay algo que hace a los espectáculos de Cricot 2 inimitables. Y sin embargo, su provocación, sus sugerencias, la amplitud de horizontes, el rechazo de las convenciones teatrales es tan grande, que necesariamente debiera provocar en nuestro enrarecido panorama teatral, cada día más desasistido, cada día más ayuno de protección y de recursos, un debate, una reflexión, una puesta en cuestión que trascienda los márgenes estrechos de lo provinciano y que impida que las contadas representaciones de Kantor terminen en simple operación de galería. Faltan iniciativas presididas por una voluntad de reinversión en la propia vida teatral española. Hace unas semanas Brook proponía que se dedicaran los talleres municipales del Mercado de las Flores, donde se representó su «Tragedia de Carmen», en un nuevo espacio teatral, brindándose incluso a dirigir el espectáculo inaugural. «Wielopole Wielopole» nació de la colaboración de la compañía polaca con el Ayuntamiento de Florencia y del Centro Regional Toscano, que ofrecieron a Kantor y a su compañía la posibilidad de preparar allí su próximo espectáculo, a condición de observar y participar en la gestación de su montaje, al que terminaron incorporándose actores italianos. Una actitud de madurez de los gestores de la política teatral, tanto de la administración central, como de la municipal y de la autonómica, debiera pasar por facilitar formulas de colaboración entre nuestros profesionales y los grandes creadores teatrales del mundo, que nos redimiera a medio plazo del estado de consumidores crónicos de los grandes espectáculos internacionales. Entre tanto, valgan estas páginas de acercamiento y de bienvenida al talento y la genialidad de Tadeusz Kantor.



el «TEATRO DE LA MUERTE»



tadeusz kantor



1

Cita de Craig: Tiene que volver la marioneta. El actor vivo debe desaparecer. El hombre, creado por la naturaleza, es una ingerencia extraña en la estructura abstracta de la obra de arte.

Según Gordon Craig, en algún lugar a orillas del Ganges, dos mujeres irrumpieron en el templo de la Divina Marioneta, que custodiaba vigilante el secreto del verdadero TEATRO. Las dos mujeres estaban celosas de este SER perfecto, envidiaban su ROL, que era el de iluminar el espíritu de los hombres con el sentimiento sagrado de la existencia de Dios; envidiaban su GLORIA. Se apropiaron de sus movimientos y de sus gestos, de sus maravillosos ropajes y se dedicaron a satisfacer los gustos vulgares de la plebe, con una mediocre parodia. Finalmente mandaron construir un templo a imagen de aquel. Había nacido el teatro moderno, éste que conocemos demasiado bien y que aún perdura: esta ruidosa Institución de utilidad pública. Al mismo tiempo había hecho su aparición el ACTOR. Para sostener su tesis, Craig cita la opinión de Eleonora Duse: «Para salvar el teatro, hay que destruirlo; es necesario que todos los actores y las actrices mueran de peste... son ellos los que obstaculizan el arte...».

2

Teoría de Craig: el hombre-actor suplanta a la marioneta y toma su lugar, provocando de este modo la decadencia del teatro.

Tiene algo de imponente la actitud de este gran utópico cuando afirma: «Exijo muy seriamente que retorne al teatro el concepto de supermarioneta. En el momento en que reaparezca, cualquiera podrá venerar de nuevo la belleza de la existencia y rendir un homenaje divino y jubiloso a la MUERTE».

De acuerdo con la estética SIMBOLISTA, Craig consideraba al hombre como sujeto a pasiones diversas, a emociones incontrolables y, por tanto, a la casualidad, elemento absolutamente ajeno a la naturaleza homogénea y a la estructura de una obra de arte, que destruye su carácter fundamental: la cohesión. Craig —del mismo modo que los simbolistas, cuyo programa tuvo en su tiempo un considerable desarrollo— tenía a sus espaldas fenómenos aislados, pero extraordinarios, que en el siglo XIX anunciaban una nueva época y también un nuevo arte: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffmann, Edgar Allan Poe... Cien años antes, y por motivos idénticos a los de Craig, Kleist había querido que el actor fuese sustituido por



una marioneta, considerando que el organismo humano, sometido a las leyes de la NATURALEZA, constituye una ingerencia extraña en la ficción artística, nacida de una construcción del intelecto. Otras críticas de Kleist se centraban en los límites de las posibilidades físicas del hombre; denunciaba además la nefasta función de control permanente de la consciencia, incompatible con los conceptos de fascinación y de belleza.

3

Del misticismo romántico de los maniqués y de las creaciones artificiales del hombre del siglo XIX al racionalismo abstracto del XX.

Por el camino, aparentemente seguro, recorrido por el hombre desde el siglo de las Luces y del racionalismo, he aquí que avanzan, saliendo repentinamente de las tinieblas, cada vez más numerosos, los DOBLES, los MANIQUIS, los AUTOMATAS, los HOMÚNCULOS —criaturas artificiales que constituyen una afrenta a las creaciones mismas de la NATURALEZA y que traen consigo la devastación. Resumen TODOS los sueños de la humanidad; la muerte, el horror, el terror. Se asiste a la aparición de la fé en las fuerzas misteriosas del MOVIMIENTO MECANICO, al nacimiento de un deseo maníaco de inventar un MECANISMO que supere en perfección, en inexorabilidad, al organismo humano, tan vulnerable. Y todo esto en un clima de satanismo, en la frontera de la charlatanería, de las prácticas ilegales, de la magia, del crimen, de la pesadilla. Es la CIENCIA-FICCION de la época, en la un demoníaco cerebro humano creaba el HOMBRE ARTIFICIAL. Esto traía consigo una inmediata crisis de confianza en relación con la NATURALEZA y con aquellos campos de la actividad humana que están estrechamente vinculados a ella. Paradójicamente, es de la exasperación de estos intentos románticos y diabólicos de negar a la naturaleza el derecho a la creación, de donde nace y se desarrolla el movimiento RACIONALISTA o incluso MATERIALISTA —cada vez más independiente y más peligrosamente alejado de la NATURALEZA— corriendo hacia un «MUNDO SIN OBJETOS», hacia el CONSTRUCTIVISMO, el FUNCIONALISMO, el MAQUINISMO, la ABSTRACCION y finalmente el VISUALISMO PURISTA, que reconoce únicamente la «presencia física» de una obra de arte. Esta hipótesis arriesgada, que tiende a fijar la génesis poco gloriosa del siglo cientifista y de la técnica, compromete únicamente mi consciencia, y sirve sólo para mi satisfacción personal.

4

El dadaísmo, al introducir la «realidad inmediata» (los elementos de la vida), destruyó los conceptos de homogeneidad y de coherencia de la obra de arte, postulados por el simbolismo, por el Art Nouveau y por Craig.

Pero volvamos a la marioneta de Craig. La idea de sustituir al actor vivo por un maniquí, por una creación artificial

y mecánica, en nombre de la perfecta conservación de la homogeneidad y de la coherencia de la obra de arte, está actualmente superada. En sucesivas experiencias se ha destruido la homogeneidad de la estructura de una obra de arte, introduciendo en ella elementos EXTRAÑOS, mediante «collages» y «assemblages»; la aceptación de la realidad «inmediata», «preparada»; el pleno reconocimiento de la función desempeñada por la casualidad; la introducción de la obra de arte en la estrecha frontera entre REALIDAD DE LA VIDA y FICCION ARTISTICA— todo esto ha minimizado los escrúpulos surgidos a principios del siglo, en el período del simbolismo y del Art Nouveau. La alternativa «arte autónomo y estructura cerebral o peligro del naturalismo» ha dejado de ser la única posible.

Si el teatro, en sus momentos de debilidad, sucumbía al organismo humano viviente y a sus leyes, era porque aceptaba, de un modo lógico y automático, esta forma de imitación de la vida, constituida por la representación y por la re-creación.

Por el contrario, en aquellos momentos en que el teatro era lo bastante fuerte e independiente como para poderse liberar de la opresión de la vida y del hombre, producía unos equivalentes artificiales de la vida que, plegándose a la abstracción del espacio y del tiempo, eran aún más vivos y más adecuados para alcanzar la cohesión absoluta.

Hoy esta alternativa en la elección ha perdido tanto su significado como su carácter exclusivo. Porque se ha creado una situación nueva en el campo del arte, y existen nuevos ámbitos de expresión.

La aparición del concepto de REALIDAD «INMEDIATA», arrancada del contexto de la existencia, ha posibilitado su ANEXION, su INTEGRACION en la obra de arte a través de la DECISION, el GESTO o el RITUAL. Y esto es ahora mucho más fascinante, y está mucho más profundamente arraigado en el corazón de lo real que cualquier otra entidad abstracta o artificialmente elaborada, o del mundo surrealista de lo «MARAVILLOSO» de André Breton. Happenings, «eventos» y «environment» han revalorizado impetuosamente regiones enteras de la REALIDAD hasta aquí despreciada, liberándola del peso de sus fines elementales. Este VIRAJE de la realidad pragmática —este «descarrilamiento» de los raíles de la práctica cotidiana —ha puesto en marcha la imaginación de los hombres de un modo mucho más profundo que la realidad surrealista del sueño onírico. Es lo que, finalmente, sustrae toda importancia a los temores de ver al hombre y a su vida interferir directamente en la esfera del arte.

5

De la «realidad inmediata» del happening a la desmaterialización de los elementos de la obra de arte.

Sin embargo, como cualquier otra fascinación, también ésta se ha convertido, después de cierto tiempo, en pura CONVENCION, universal, tonta y vulgarmente puesta en marcha. Estas manipulaciones casi rituales de la realidad, vinculadas a la contestación de la CONDICION ARTISTICA

y del LUGAR reservado al arte, han empezado lentamente a asumir un sentido y un significado diferentes. La PRESENCIA material, física, del objeto y el TIEMPO PRESENTE, en el que sólo pueden figurar la actividad y la acción, han alcanzado aparentemente sus límites, y se han convertido en un obstáculo. SUPERARLOS significaba privar estas relaciones de su IMPORTANCIA material y funcional, es decir, de su posible CAPTURA.

(Puesto que se trata de un período muy reciente, aún no clausurado, fluido, las consideraciones siguientes se refieren y están ligadas a mis actividades creativas personales.)

El objeto (**La silla**, Oslo 1970) se volvía vacío, desprovisto de expresión, de concatenación, de puntos de referencia, de los signos de una comunicación deseada, de su mensaje; no se dirigía a ninguna parte, y se convertía en una ilusión. Situaciones y acciones quedaban encerradas en su propio CIRCULO, ENIGMATICAS (**El teatro imposible**, 1973). En mi manifestación titulada **Robo con descerrojamiento** tuvo lugar una INVASION ilegítima en el terreno en el que la realidad tangible encontraba sus prolongaciones INVISIBLES. Se define cada vez con mayor claridad la función del PENSAMIENTO, de la MEMORIA y del TIEMPO.

6

Rechazo de la ortodoxia conceptualista y de la «vanguardia oficial de las masas».

Cada vez me siento más convencido de que el concepto VIDA no puede ser reintroducido en el arte más que a través de la AUSENCIA DE VIDA, en el sentido convencional (de nuevo Craig y los simbolistas). Este proceso de DESMATERIALIZACION se ha introducido en mis actividades creativas, evitando sin embargo los conjuntos ortodoxos de la lingüística y del conceptualismo. Es cierto que esta elección ha estado en parte influenciada por el gigantesco atasco que ha obstaculizado esta vía oficial y que constituye, por desgracia, el último tronco de la vía maestra DADAISTA, salpicada de sus slogans ARTE TOTAL, TODO ES ARTE, TODOS SON ARTISTAS, EL ARTE EN VUESTRA CABEZA, etcétera.

No me gustan los atascos. En 1973 esboqué un nuevo manifiesto, que toma en consideración esta situación falsa. Empieza así:

«Después de Verdun, el Cabaret Voltaire y el WC de Marcel Duchamp, cuando el «hecho artístico» ha sido tapado por el rugido de la Gran Bertha, la DECISION ha resultado ser la única posibilidad para el hombre de osar algo hace poco o aún hoy inconcebible. Ha sido durante mucho tiempo el primer estímulo para la creación, una condición y una definición del arte. En estos últimos tiempos, miles de individuos mediocres toman decisiones sin escrúpulos de ninguna clase. La decisión se ha convertido en un hecho banal y habitual. El camino peligroso de ayer se ha vuelto una hermosa autopista— donde la seguridad y la señalización han mejorado considerablemente. Guías, compendios, señales, insignias, centros, organizaciones de arte. Esto es lo que garantiza la perfecta creación artística. Somos testigos de un ALISTAMIENTO MASIVO de comandos de artistas, de guerrilleros, de artistas de

asalto, de artistas recaderos, de escribanos, de viajeros de comercio, de saltimbanquis, de directivos de oficinas y de agencias. Sobre esta autopista ya oficial, el tráfico, que amenaza con ahogarnos bajo un torrente de garabatos insignificantes y de pretendidos golpes de escena, va aumentando día a día. Hay que abandonarla cuanto antes. ¡Pero no es tan fácil! Razón de más, porque está en su punto álgido —ciega y garantizada por el altísimo prestigio del INTELECTO, que recubre indiferentemente al sabio y al estúpido— la OMNIPRESENTE VANGUARDIA...».

7

Por los caminos secundarios de la vanguardia oficial. Aparecen los maniquís.

Mi firme decisión de no aceptar las soluciones del conceptualismo, aunque me parecieran la única salida al camino emprendido, me ha obligado a ordenar, tratando de circunscribirlos, los hechos antes citados, que han encaminado la última fase de mi actividad creativa por senderos secundarios, capaces de ofrecerme mayores posibilidades de desembocar en lo DESCONOCIDO. Esta situación me inspira más confianza que cualquier otra. Todo nuevo período comienza siempre con intentos no muy significativos, apenas perceptibles, casi en sordina, al no tener mucho en común con el camino trazado; intentos privados, íntimos, casi diría difícilmente confesables. Poco claros, de todos modos. ¡Y difíciles! Esos son los momentos más fascinantes y más ricos en sentido de la creación artística.

De pronto me he interesado por la naturaleza de los MANIQUIS. El maniquí en mi montaje de la **Gallina acuática** de Witkacy (1967) y los maniquís de los **Zapateros** del mismo Witkacy (1970) tenían una función específica; constituían una especie de prolongación inmaterial, una especie de ORGANO COMPLEMENTARIO del actor, que era su «propietario». En cuanto a los que utilicé en gran número en la puesta en escena de la **Balladyna** de Slowacki, constituían los DOBLES de sus personajes vivos, como dotados de una CONSCIENCIA SUPERIOR, adquirida «tras el fin de sus vidas». Estos maniquís llevaban ya, de modo visible, la huella de la MUERTE.

8

El maniquí como manifestación de la realidad más trivial. Como un proceso de trascendencia, un objeto vacío, una ilusión, un mensaje de muerte, un modelo para el actor.

El maniquí que utilicé en 1967 en el Cricot 2 (**La gallina acuática**) ha sido, después de **El eterno peregrino** y los **Embalajes humanos**, el personaje sucesivo que entró de un modo natural en mi **Colección**, como otro fenómeno de apoyo a la convicción, arraigada ya desde hace mucho tiempo, de que sólo la realidad más trivial, los objetos más modestos y despreciados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objetos. Maniquís y estatuas de cera han existido siempre, pero como



aislados, alejados, al margen de la cultura consagrada, en los puestos de los mercados, en los barracones ambiguos de las ferias, lejos de los espléndidos templos del arte, observados como curiosidades despreciables, aptas tan sólo para satisfacer los gustos del vulgo. Pero precisamente por esta razón son ellos —mucho más que los académicos ejemplares de museo— los que pueden, en el tiempo de una rápida mirada, alzar un jirón de velo. Los maniquís tienen también el olor del pecado, de una trasgresión delictuosa. La existencia de estas criaturas, creadas a imagen del hombre de un modo casi sacrilego y clandestino, fruto de procedimientos heréticos, lleva la marca del aspecto oscuro, nocturno, sedicioso del proceso humano, la huella del crimen y el estigma de la muerte como fuente de conocimiento. La impresión confusa, inexplicable, de que la muerte y la nada liberan su mensaje inquietante a través de una criatura que manifiesta de un modo ilusorio los caracteres de la vida, aunque esté privada de consciencia y de destino. Esto es lo que provoca en nosotros esa sensación de transgresión, al tiempo rechazo y atracción. Prohibición y fascinación. El acto de acusación ha acabado con todos los argumentos. Lo primero que ha sufrido al ataque ha sido el mecanismo mismo de esta acción, considerada con ligereza como fin a sí misma, y desde entonces relegada entre las formas mediocres de creación artística, en el montón de la imitación, de la ilusión engañosa destinada a engañar al espectador como los trucos de un prestidigitador de feria, de la utilización de artificios ingenuos que escapan a los conceptos estéticos, del uso fraudulento de las apariencias, de las prácticas de charlatán. Y para completar la obra se añadían en el proceso las acusaciones de una filosofía que, desde Platón y aún hoy, a menudo atribuye al arte la finalidad de revelar el Ser y su espiritualidad, en lugar de bucear en la concreción material del mundo, en este engaño de apariencias, que representa el nivel más bajo de la existencia.

No creo que un MANIQUÍ (o una ESTATUA DE CERA) pueda *sustituir, como pretendían Kleist o Craig*, a un ACTOR VIVO. Sería fácil, incluso demasiado ingenuo. Me esfuerzo por determinar los motivos y la finalidad de esta entidad insólita, surgida de modo imprevisible en mis pensamientos y en mis ideas. Su aparición concuerda con la convicción cada vez más fuerte de que la vida en el arte puede expresarse únicamente mediante la falta de vida y el recurso a la muerte, mediante unas apariencias, mediante la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. En mi teatro un maniquí debe convertirse en un MODELO que encarna y transmite un sentimiento profundo de la muerte y de la condición de los muertos. Un modelo para el ACTOR VIVO.

9

Mi interpretación de la situación descrita por Graig. La aparición del actor vivo, momento revolucionario. El descubrimiento de la imagen del hombre.

Extraigo mis consideraciones de las fuentes del teatro; pero de hecho son aplicables al conjunto del arte actual.

Se puede pensar que la descripción imaginada por Craig de las circunstancias en que ha aparecido el actor, en la que está contenido un análisis terriblemente acusador, debería servir al autor como punto de partida para sus ideas sobre la «SUPER-MARIONETA». Aunque yo sea un admirador del soberbio desprecio profesado por Craig y de sus apasionadas diatribas —sobre todo en comparación con la total decadencia del teatro contemporáneo— debo sin embargo distanciarme de las soluciones, por todos conocidas, que ha introducido en la condición del actor, aún asumiendo la primera parte de su credo, en que niega al teatro institucional toda razón de existir en el campo del arte. Porque el momento en que un ACTOR apareció por vez primera ante un AUDITORIO (por emplear el término actual) me parece, por el contrario, un momento revolucionario y de vanguardia. Trataré también de aglutinar y de hacer «entrar en la historia» una imagen opuesta, cuyos acontecimientos tendrán un significado inverso:

He aquí que, del círculo compacto de las costumbres y de los ritos religiosos, de las ceremonias y de las actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN que acababa de tomar la temeraria decisión de despegarse de la comunidad cultural. Lo que le impulsó no fue ni el orgullo (como en el caso de Craig), ni el deseo de llamar la atención general. Solución excesivamente simplista. Yo lo veo más bien como un rebelde, un objetor, un hereje, libre y trágico por haberse atrevido a quedarse solo con su suerte y su destino. Y si añadimos «con su ROL», tenemos ante nosotros al ACTOR. La revuelta se ha desarrollado en el campo del arte. Este hecho, o mejor aún, esta manifestación, ha provocado probablemente una gran turbación en los espíritus y ha suscitado opiniones contradictorias. Seguramente este ACTO habrá sido considerado como una traición a las antiguas tradiciones y a las prácticas del culto; se habrá tomado como una manifestación de orgullo profano, de ateísmo, de peligrosas tendencias subversivas; se habrá gritado al escándalo, a la inmoralidad, a la indecencia; el hombre habrá sido considerado un vulgar bufón, un cómico, un exhibicionista, un depravado. El propio actor, marginado por la sociedad, se habría conquistado no sólo enemigos feroces sino también admiradores fanáticos. Oprobio y gloria fundidos.

Sería un formalismo ridículo y superficial querer explicar este acto de RUPTURA con el egotismo, el deseo de gloria o una inclinación natural a la ostentación. El objetivo debe ser más alto, una COMUNICACION de importancia capital. Tratemos de figurarnos esta fascinante situación: FRENTE a aquellos que habían permanecido apartados, se ha alzado un HOMBRE PERFECTAMENTE similar a cada uno de ellos y sin embargo (por alguna «operación» misteriosa y admirable) infinitamente LEJANO, terriblemente EXTRAÑO, *como habitado por la muerte*, separado de ellos por una BARRERA que, aunque invisible, no era por ello menos espantosa e inconcebible, de modo que su verdadero sentido y el HORROR sólo pueden revelarse en el SUEÑO. Así en la luz cegadora de un relámpago divisaron de pronto la IMAGEN DEL HOMBRE, bulliciosa, trágicamente clownesca, como si lo vieran por PRIMERA VEZ, como si acabaran de verse a sí mismos. Fué seguramente una



impresión que puede definirse como metafísica. Esta imagen viviente del HOMBRE que sale de las tinieblas, que prosigue su camino hacia adelante, constituía un MANIFIESTO, radiante, de su nueva CONDICION HUMANA, sólo HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONSCIENCIA trágica, que medía su DESTINO según una medida implacable y definitiva, la medida de la MUERTE.

Y de los espacios de la MUERTE provenía este MANIFIESTO revelador, para provocar en el público (por emplear un término actual) esta impresión metafísica. También los medios y el arte de este hombre, el ACTOR (por seguir utilizando nuestro vocabulario), volvían a vincularse a la MUERTE, a su trágica y horrible belleza.

Debemos devolver a la relación ESPECTADOR/ACTOR su significado esencial. Debemos resucitar el impacto original del momento en que un hombre (actor) apareció por vez primera frente a otros hombres (espectadores), perfectamente similar a cada uno de nosotros y sin embargo infinitamente ajeno, más allá de esa barrera que no puede ser superada

10

Recapitulación.

Aunque se pueda sospechar, o más bien acusarnos de alimentar escrúpulos desfasados, desterraremos los prejuicios y los miedos innatos y, para conseguir mejor circunscribir la imagen en el interés de eventuales conclusiones, trazaremos los límites de esta frontera que se llama: LA CONDICION DE LA MUERTE porque constituye la referencia más avanzada ya no amenazada por los conformismos de la CONDICION DEL ARTISTA Y DEL ARTE

...esta relación particular

que atrae y rechaza a un tiempo

entre los vivos y los muertos

que, hace poco, cuando aún estaban con vida

no concedían en absoluto lugar

a espectáculos inesperados

a divisiones inútiles, al desorden

No eran diferentes

y no se daban importancia

y en virtud de este rasgo aparentemente banal

pero, como ya se verá, muy importante,

eran simplemente, normalmente, respetuosamente no perceptibles.

He aquí que ahora, de pronto

del otro lado, delante de nosotros,

provocan sorpresa

como si se les viera por primera vez

expuestos en una ambigua ceremonia:

ensalzados y rechazados a un tiempo

irremisiblemente otros

e infinitamente extraños, y más aún:

desprovistos, de alguna manera, de todo sentido

al no estar entre los que cuentan

sin la más leve esperanza de ocupar un lugar

decisivo en las tramas de la vida

que son accesibles, familiares, ineligibles

para nosotros

pero para ellos carecen de significado.

Si creemos que el rasgo dominante

de los hombres vivos

es la rapidez y la facilidad

para estrechar entre sí múltiples relaciones vitales,

sólo frente a los muertos

surge en nosotros

la consciencia imprevista y sorprendente

de que esta característica esencial de los vivos

ha sido posibles gracias

a su total falta de diferencias

a su banalidad

a su identificación universal

que destruye despiadadamente

toda ilusión diferente o contraria

de su común propiedad sancionada

siempre en vigor

de permanecer indiferenciables.

Sólo los muertos se convierten en

perceptibles (para los vivos)

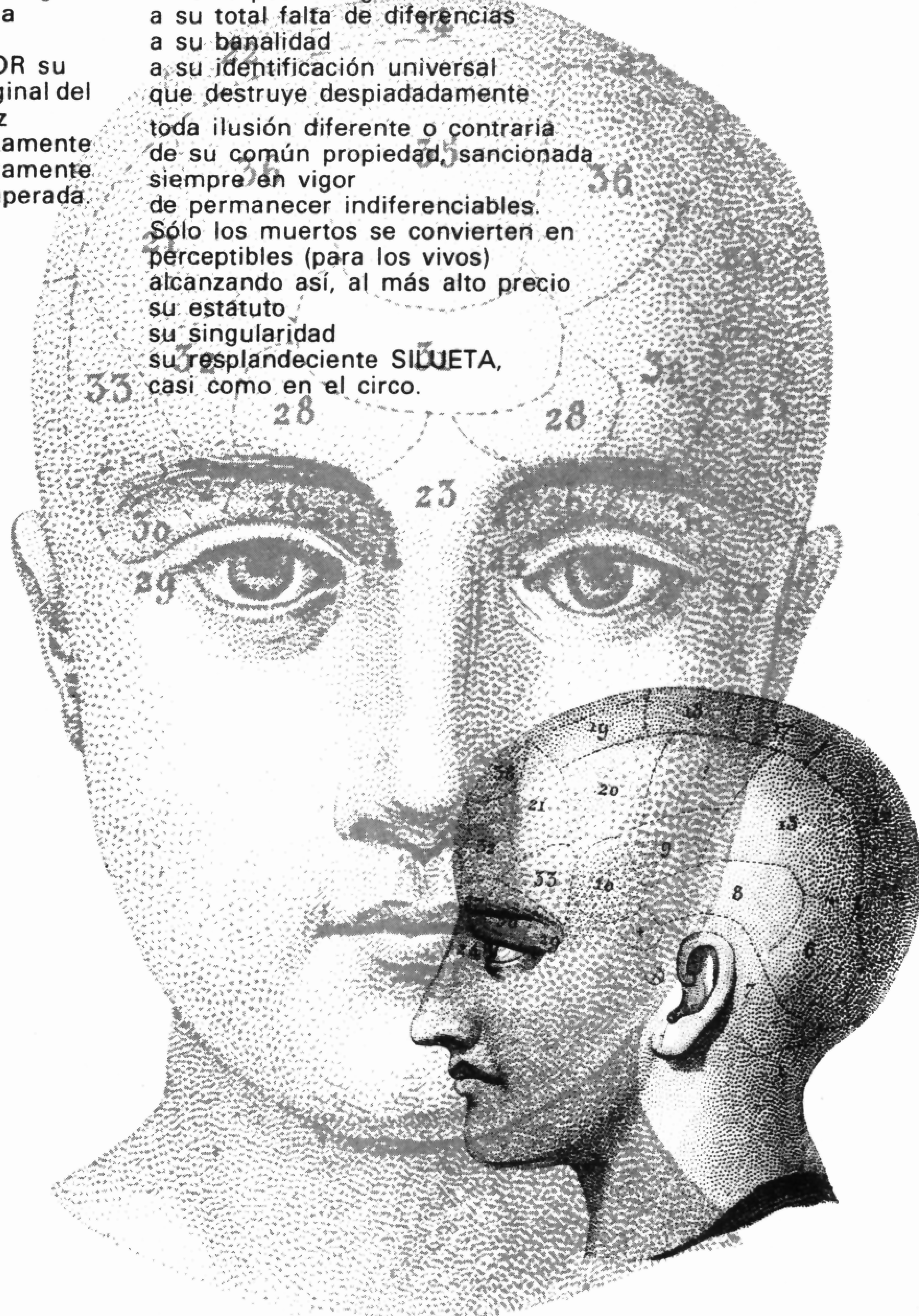
alcanzando así, al más alto precio

su estatuto

su singularidad

su resplandeciente SILENCIO,

casi como en el circo.



LA CLASE MUERTA

Indice

ILUSION

¡Plegarias mudas! Dedos.

SALIDA IMPREVISTA

ENTRADA SOLEMNE.

DESFILE.

La infancia muerta.

Vuelta al despojo

lección sobre «Salomón»

las últimas ilusiones. Gran brindis.

Lección nocturna

paseo nocturno del viejo con el triciclo.

La prostituta sonámbula

el viejo del W.C.

la mujer en la ventana

se queda dormida.

Alucinaciones históricas.

El soldado de la primera guerra mundial.

MANCHAS fonéticas.

HACER MUECAS

Timbre. Descanso.

Entrada de la mujer de la limpieza.

El bedel del pasado.

Voces.

Huye la mujer de la limpieza.

La máquina familiar.

El parto.

La cuna mecánica.

Grandes limpiezas de primavera.

Ensayo de una muerte en el circo.

Los hechos importantes se pierden

en el sueño que pasa.

Lección sobre «Prometeo».

Incidente en el TALON.

Los camellos.

Declinaciones de DEDOS

Apariencia de éxito.

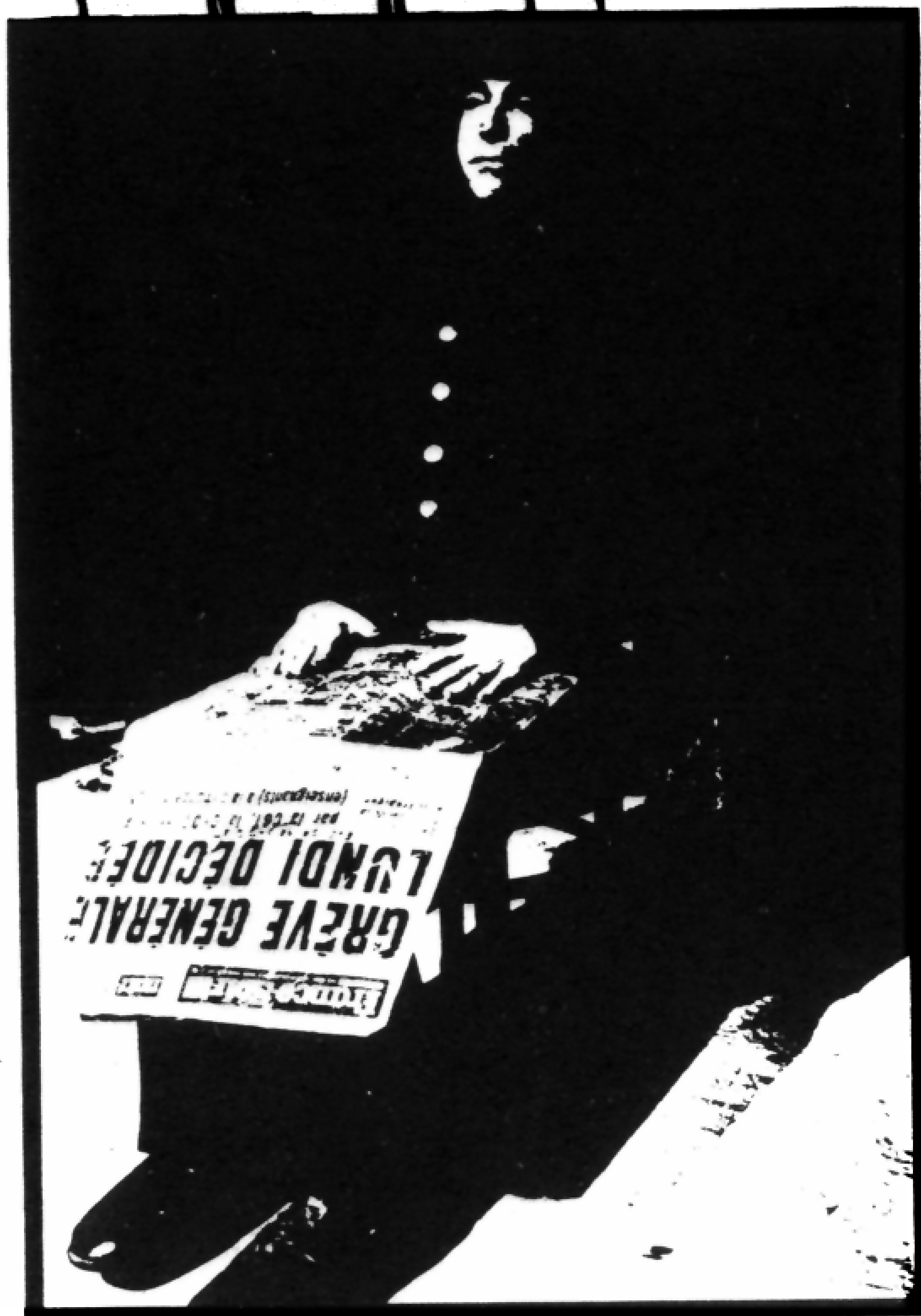
El asesino oculto en el retrete.

Explicaciones complicadas.

Llantos de colegiales.

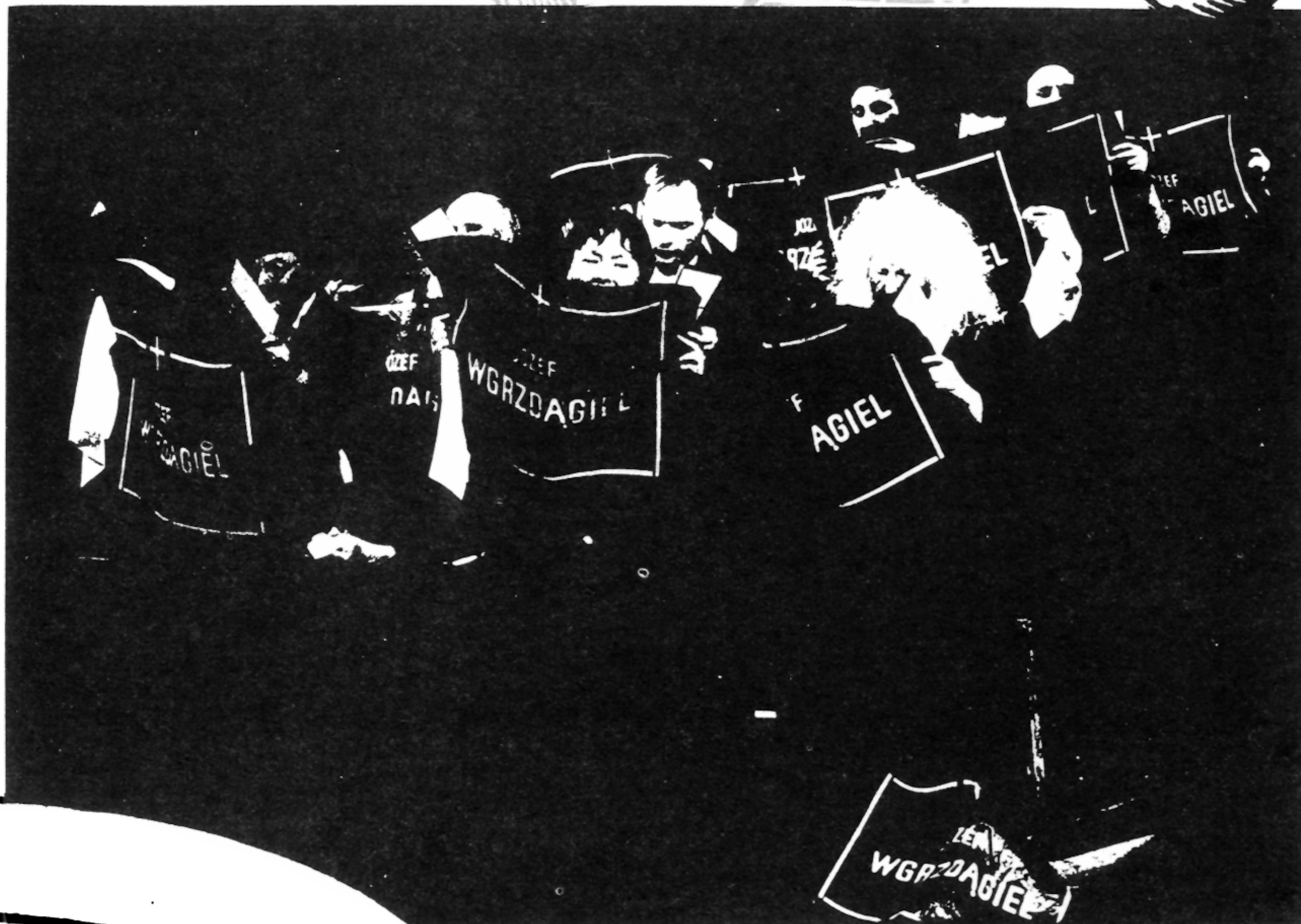
La mujer en la ventana.

EXCURSION DE PRIMAVERA.



Segunda parte

Colisión con el Vacío.
Funeral solemne.
Prolongada llamada de los muertos.
Orgía simultánea.
Robinson colonial.
Deguerrotipo histórico.
La mujer en la ventana.
Repetición de la última carrera.



Tercera parte



Nana.
Diálogo mudo.
Limpieza de un cadáver.
La acción extravagante de la mujer con la cuna.
El extraño comportamiento del viejo del retrete
el viejo del triciclo
se va despidiendo de todos.
A partir de ese momento seguirá
pedaleando y diciendo hasta la vista.
Adulaciones repugnantes.
El viejo sordo
trae ruidosas noticias.
INFINITO, o sea limpieza de las orejas.
Carrera injustificada del viejo sordo
que seguirá corriendo sin finalidad ni sentido.
Dos cadáveres desnudos, víctimas del viejo
del retrete
le provocan una crisis apopléjica.
El viejo cae muerto
en compañía de su compañero
difunto
y seguirán cayendo y
levantándose eternamente, por turno.
La limpieza del cadáver continúa.
Fúnebre cortejo del soldado de la primera
guerra mundial.
Vacilación de la mujer con la cuna.
Desde este momento repetirán por turno
sus gestos siempre más huecos e insensatos.
Desaparición imperceptible de la muerte
mujer de la limpieza.
de la prostituta sonámbula;
los viejos juegan a las cartas con
las esquelas.
Continuarán jugando eternamente
un regreso escandaloso.
La muerte/mujer de la limpieza en su
nuevo papel escandaloso.
El bedel entra en la eternidad con
su himno nacional austriaco.
El teatro de los autómatas continúa.
Todos repiten los gestos interrumpidos que no
concluirán jamás, prisioneros de sí mismos para siempre.
La mujer en la ventana sigue mirando fijamente.

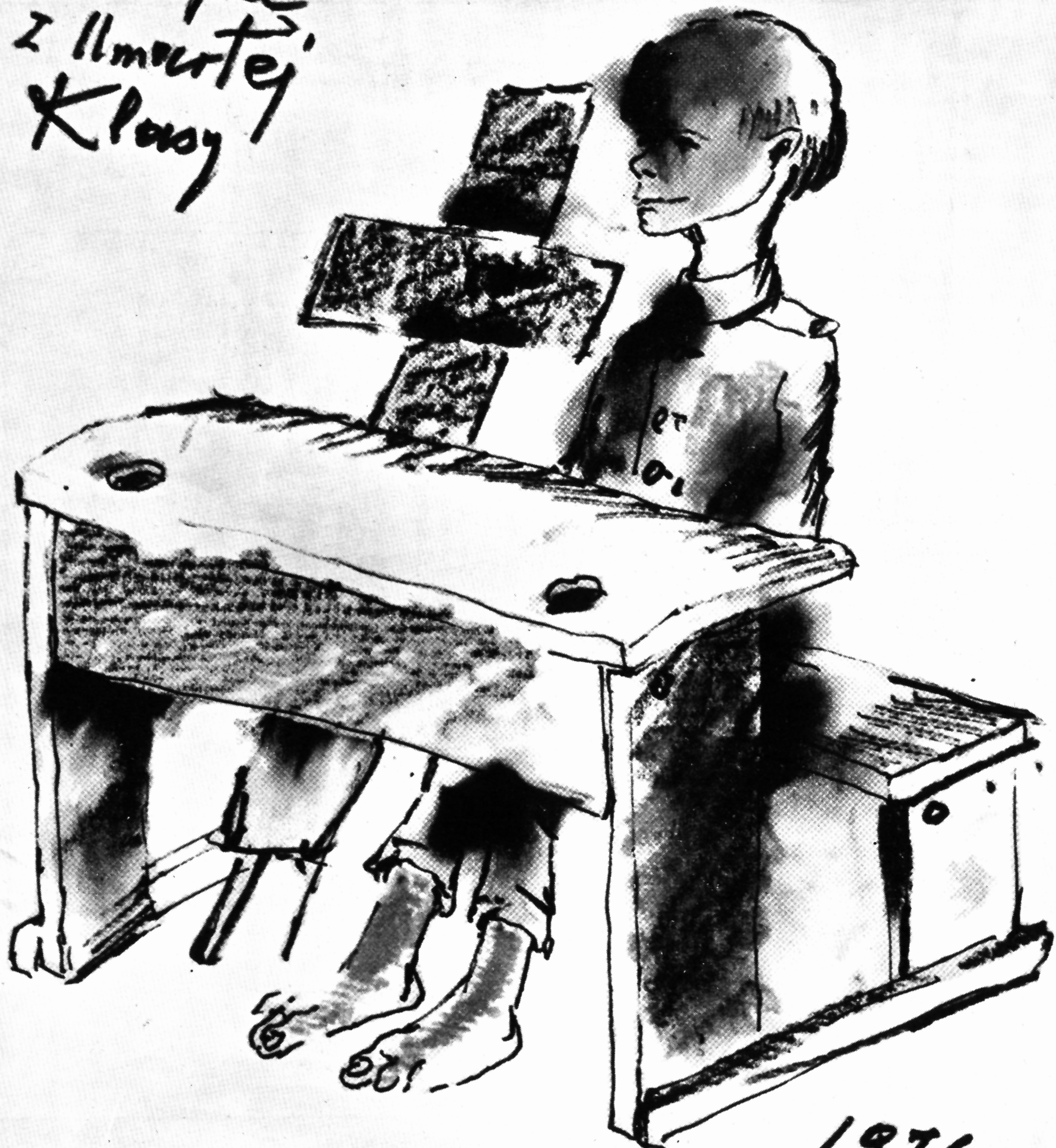
«UN AULA DE ESCUELA»

Aflorando del fondo de la memoria,
de algún remanso,
desde las filas de pobres
PUPITRES escolares de madera...
LIBROS disecados que se deshacen en el polvo...
En dos ángulos el recuerdo
oculto de castigos recibidos en el pasado y
de figuras geométricas dibujadas
con tiza en la pizarra...
El ASEO del colegio, donde se saborean
las primeras libertades...
Los ALUMNOS, viejos atolondrados con un pie
en la tumba, y los ausentes... levantan
la mano en el gesto de todos conocido,
y se quedan bloqueados así...
piden algo,
una última cosa...
salen... la clase se vacía
y de pronto regresan todos...
comienza entonces la última representación de la ilusión...

«LA GRAN ENTRADA DE LOS ACTORES»

Todos llevan niños
como pequeños cadáveres...
algunos cuelgan inertes, aferrados
con un gesto desesperado, colgados,
arrastrados como si fueran el
remordimiento de la conciencia, abrazados
a los pies de los actores, como si
se agarraran a aquellos ejemplares
que han sufrido una metamorfosis...
criaturas humanas que exhiben
sin vergüenza los secretos de su pasado...
con los restos de su
INFANCIA...

chłopiec
z Ilmoruty
Klasy



1976

«LOS PERSONAJES DE LA CLASE MUERTA»

Una MUJER DE LA LIMPIEZA —vieja vulgar— realiza sin descanso, a conciencia, los movimientos de su trabajo. Su futilidad en el proceso de desintegración de la CLASE MUERTA sugiere de modo fulgurante, casi como en el circo, la naturaleza transitoria de las cosas. Sus humildes funciones resbalan de los objetos a las personas, esta limpieza de los cuerpos desvela los orígenes remotos de la MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE. Su metamorfosis final en una abyecta rufiana, enlaza las ideas más disparatadas en una reconciliación no comprometedora pero humana: muerte-vergüenza-circo-putrefacción-sexo-artificio-pacotilla-degradación-desintegración-pahtos-absoluto... La mujer de la limpieza lee «las últimas noticias»... 1914... la declaración de la primera GUERRA MUNDIAL... el asesinato del príncipe heredero de Austria en Sarajevo... El bedel canta el himno nacional austriaco «Oh Dios asiste a nuestro Emperador»... (En esta parte de Polonia ocupada por Austria, la figura de nuestro gracioso soberano hasbúrgico era un símbolo cargado de fascinación, de esperanzas para nuestras abuelas y una befa hacia este magnífico fante)



un BEDEL - una persona del «rango inferior», inseparable de la clase, en la que confluye toda la nostalgia del pasado —porque permanecerá sentado en su silla por toda la eternidad— y sus ambiguos regresos a la vida son aún unas bromas gastadas en clase, no hay que tomarlas en serio...

una MUJER EN LA VENTANA. La ventana es un objeto extraordinario que nos separa del mundo que está «más allá» de lo «desconocido»... de la Muerte...

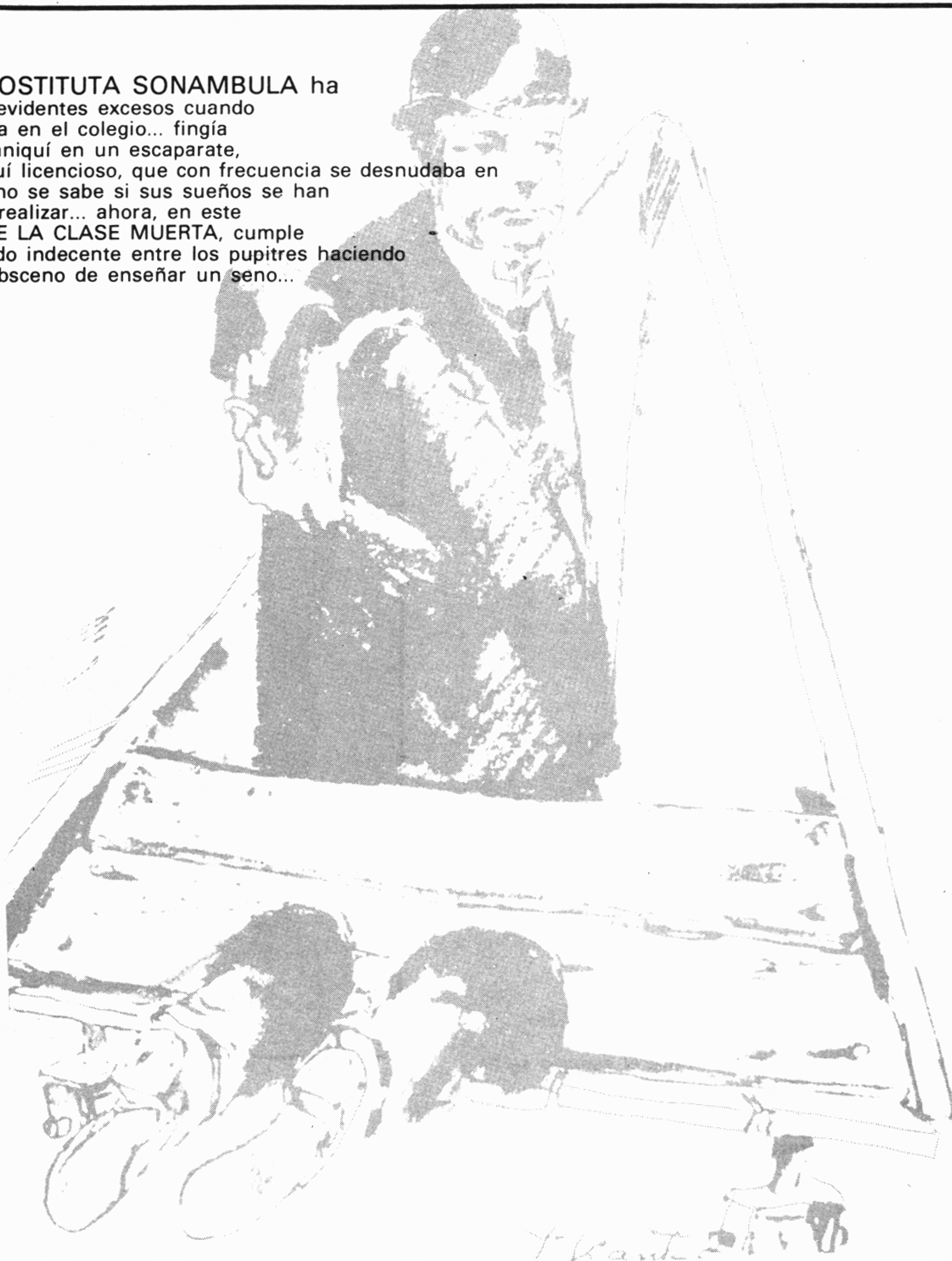
El rostro tras la ventana —se empeña en evocar algo, quiere ver algo a toda costa; con una sensación de absoluta desolación, la mujer contempla todo lo que ocurre a su alrededor, y su comentario incesante se va haciendo cada vez más cruel y venenoso; se transforma en Furia y sus líricas invitaciones a organizar un pic-nic de primavera desembocan en un frenesí de miedo y de muerte.

EL VIEJO DEL RETRETE, está sentado como antes en el retrete, en este lugar donde la soledad rozaba la libertad... está sentado de manera indecente con las piernas abiertas, abstraído en cuentas que no se acaban nunca (puede que fuera un modesto comerciante de una ciudad pequeña)... excitado por el dolor y por el terror continúa su disputa, no del todo definida, con Dios... en ese escandaloso Monte Sinaí...

EL VIEJO DEL TRICICLO no quiere separarse de su pequeña bicicleta, un lastimoso y abollado juguete de su infancia... continúa trenzando paseítos nocturnos, pero curiosamente el espacio se ha restringido a un aula escolar, de vueltas entre los bancos... y no es él quien está sentado en este curioso vehículo, sino un niño muerto, con los brazos extendidos... todo esto se desarrolla durante la LECCION NOCTURNA y en un SUEÑO...



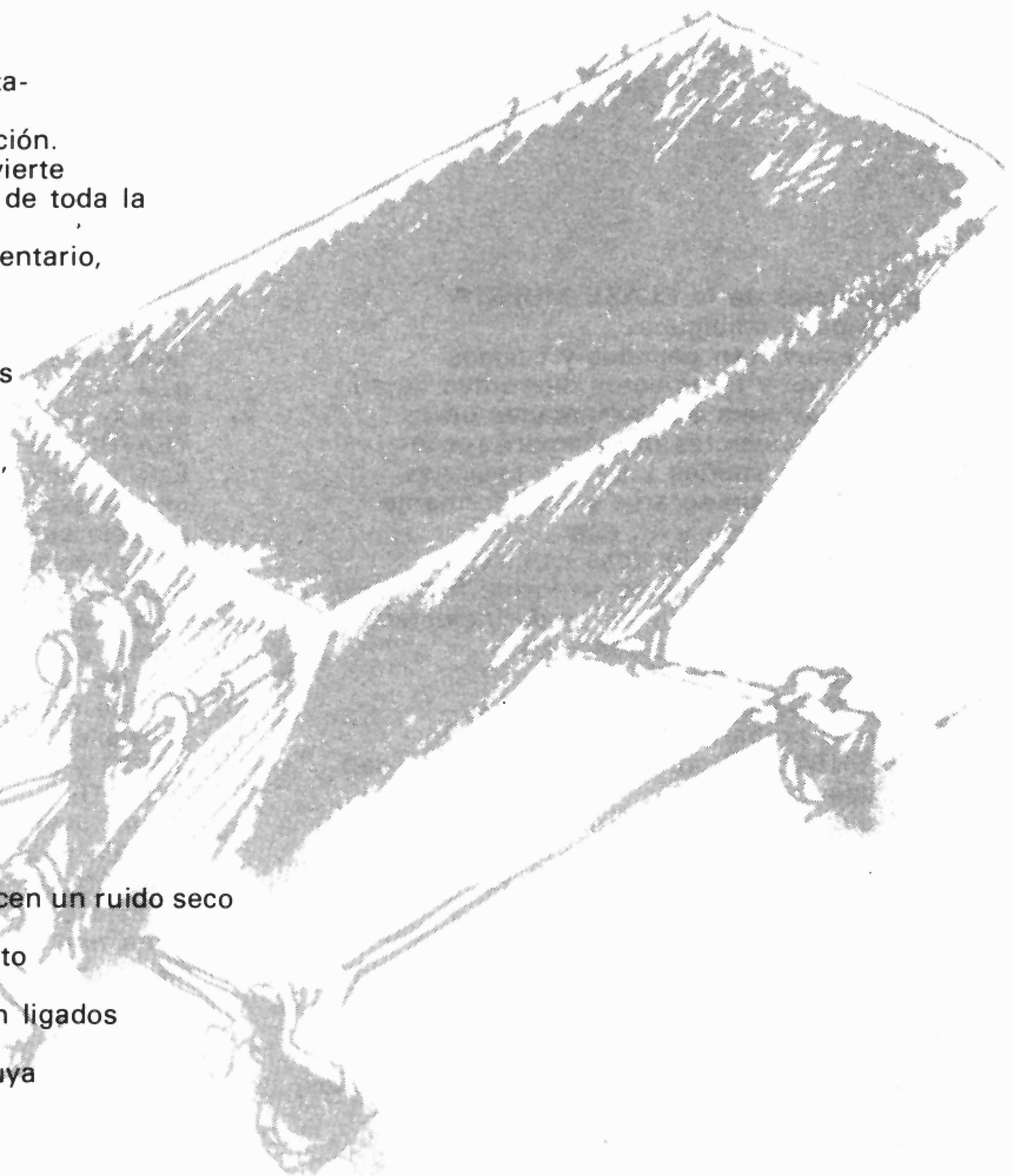
UNA PROSTITUTA SONAMBULA ha cometido evidentes excesos cuando aún estaba en el colegio... fingía ser un maniquí en un escaparate, un maniquí licencioso, que con frecuencia se desnudaba en público... no se sabe si sus sueños se han llegado a realizar... ahora, en este **SUEÑO DE LA CLASE MUERTA**, cumple su recorrido indecente entre los pupitres haciendo el gesto obsceno de enseñar un seno...



UNA MUJER CON CUNA MECANICA

Las viejas «bromas» de colegio —episodios «revelados» de forma escuálida y penosa, «novatos», «granulentos», sobre los que se extiende un silencio embarazoso, pero reconocidos como formas inferiores de desarrollo por los adultos— son realmente la materia «prima», original, de la vida. Su naturaleza desapasionada, su ineficacia en la vida, los conduce cerca de las regiones del arte. Contienen la nostalgia de los sueños y la plenitud de las últimas cosas. Sus realizaciones vitales, «maduras», son una horrible, pero aprobada, degeneración. La MUJER CON CUNA MECANICA se convierte en el objeto de una broma cruel por parte de toda la clase; es perseguida, alcanzada y colocada sobre una máquina especial que, en el inventario, aparece como «MAQUINA FAMILIAR». Sus funciones son clarísimas. Se debería notar de paso que en este teatro todas las funciones mentales y biológicas están en general «objetivadas» de un modo escandaloso. Con este fin se emplean diferentes tipos de «máquinas», en su mayoría infantiles y primitivas, de modesto valor tecnológico pero de gran efecto sobre la fantasía. La «MAQUINA FAMILIAR» es manejada a mano, provoca la apertura y el cierre mecánico de las piernas del culpable. No hay duda de que se trata del ritual del nacimiento; la MUJER DE LA LIMPIEZA/MUERTE lleva una CUNA MECANICA que parece más bien un pequeño ataúd. Consecuencia más que comprensible, la CUNA MECANICA (esta vez de un modo literal) acuna dos pequeñas esferas de madera que producen un ruido seco despiadado. Es la broma de la brutal MUJER DE LA LIMPIEZA... nacimiento y muerte —dos sistemas complementarios. (Todos estos «happenings» están ligados de un modo oscuro y enigmático a otros happenings extraídos del drama, cuya función ha sido ya discutido en la Introducción).

No resulta por eso sorprendente que la misma MUJER CON CUNA MECANICA —sometida a otras «ceremonias» extrañas, casi a un ritual EMPALAMIENTO y a una lapidación— cante una NANA que es un grito desesperado.



«ADVERTENCIAS»

Los personajes de la CLASE MUERTA son individuos ambiguos. Como si estuvieran pegados y cosidos junto a partes y fragmentos diferentes de su infancia, ocasiones experimentadas en sus vidas precedentes (no siempre respetables), de sus sueños y de sus pasiones, no cesan de desintegrarse y transformarse en este movimiento y en este elemento teatral, abriéndose camino de modo implacable hacia su forma final, que se enfría rápidamente y de modo ineluctable y que debe contener su felicidad y su sufrimiento. TODO EL RECUERDO DE LA CLASE MUERTA. Los últimos preparativos para la GRAN REPRESENTACION con el VACIO se terminan apresuradamente. Puesto que todo ello se desarrolla en un teatro, los actores de la CLASE MUERTA respetan fielmente las reglas del ritual teatral, asumen unos roles en una comedia, pero sin darle aparentemente demasiada importancia, actúan de un modo digamos automático, por hábito; tenemos incluso la impresión de que se niegan ostentosamente a apropiarse de estas funciones, como si repitieran únicamente frases y gestos de otro, haciéndolos con facilidad y sin escrúpulos; estas reglas a veces se vienen abajo, como si estuviesen aprendidas sólo de un modo superficial; hay vacíos y faltan numerosos pasajes; debemos confiar en la imaginación y en la intuición;

quizás no se esté representando ningún drama; y aunque se está intentando crear algo, tiene escasa importancia frente a la REPRESENTACION que se está desarrollando en este TEATRO DE LA MUERTE! Esta creación de ilusiones, esta improvisación, descuidada, esta bazofia, este aspecto superficial, estas frases cortadas, estas acciones fallidas que no son más que intenciones, toda esta mixtificación, como si se estuviese representando realmente una comedia, esta «futilidad» son las únicas cosas que pueden convencernos de que realizamos esta experiencia y advertimos esta sensación del GRAN VACIO y de las fronteras extremas de la MUERTE. La secuencia de la *Clase muerta* titulada «conjunciones con el vacío» encierra sin ambigüedad el núcleo teatral de esta Gran Representación. Sería una broma injustificada de ratones de biblioteca tratar de encontrar los fragmentos que faltan, y que resultan necesarios para un «conocimiento» completo del sujeto y de la trama de este trabajo. Sería la mejor manera de destruir una esfera tan importante como la del «SENTIMIENTO». He aquí porqué no se recomienda conocer el contenido de la obra de S.I. Witkiewicz, *Tumor cerebral*: que es el texto utilizado para los fines que hemos descrito.



«UNA LARGA PASION»



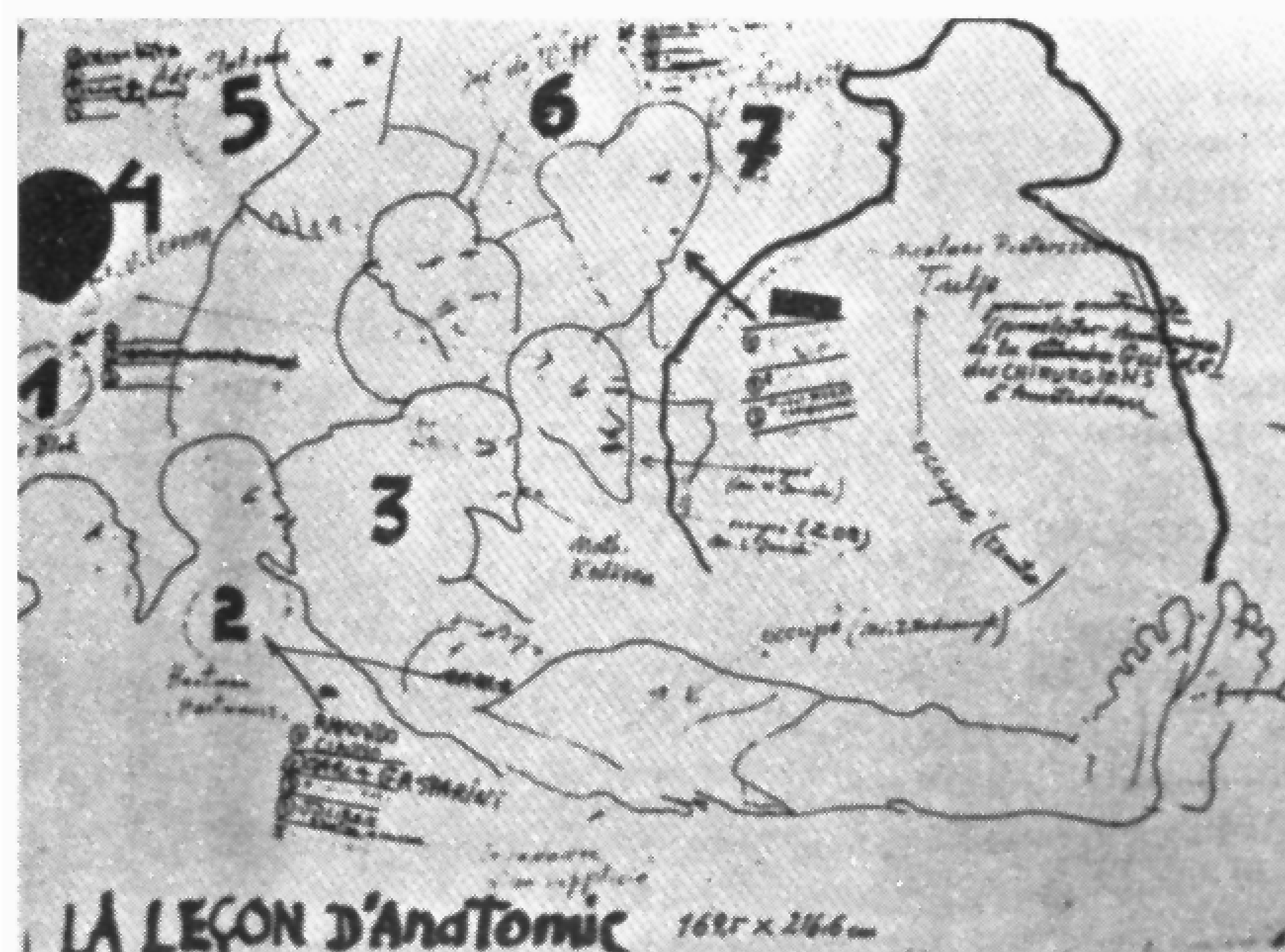
El renombre internacional de Tadeusz Kantor (1915) y de su teatro Cricot 2 comenzó en 1966, cuando realizó una gira triunfal por la República Federal Alemana con su espectáculo «La Pequeña Mansión» de I. Witkiewicz (Witkacy). Düsseldorf, Munich, Bochum, Essen, Heidelberg, Baden-Baden; en todas esas ciudades cosechó más de un centenar de críticas estusiastas. En 1969, participa en el Festival de Arte Contemporáneo (Premio Roma) ahí presenta, en la Galería de Arte Moderno, «La gallina acuática» de Witkiewicz que causa una gran admiración. Durante el mismo año, en Yugoslavia, prepara para la televisión de Saarbrücken un nueva versión de la obra «La Pequeña Mansión» con un grupo internacional. Posteriormente, en el Festival de Nancy recibe una acogida muy favorable, y en el marco del Taller Internacional de Teatro Experimental de Dourdan, Francia, constituye la principal atracción. «Travail Théâtral» revista de teatro francesa, le dedica un número especial a Kantor. Durante dos años consecutivos participa en el Festival de Edimburgo, en el cual sus espectáculos son aclamados como los acontecimientos artísticos más importantes de esas dos manifestaciones. Eso le valió a Kantor, en 1974, una invitación para dar una serie de representaciones de la obra de Witkiewicz «Las Graciosas y las Monas» y posteriormente su participación en el Festival Premio Roma, el Festival de Shiraz y en Essen durante la gran exposición del 30º aniversario de Polonia Popular. Esos ejemplos no hacen sino evocar los más importantes de sus éxitos. Numerosas críticas extranjeras hicieron valer el hecho que el teatro de vanguardia Cricot 2 no tenía nada en común con ningún otro teatro. En efecto, es diferente: no solamente desde el punto de vista artístico sino también a nivel de la organización, se



“Pequeñas operaciones cosméticas” (1969)



Happening, "La lección de anatomía" sobre el cuadro de Rembrandt. (1968)



aleja de los demás teatros polacos. Porque Cricot 2 como institución no existe, no forma parte de los teatros subvencionados por el estado. No es sino un grupo de actores con los cuales Kantor prepara sus diferentes espectáculos. El mismo declara: «en cuanto tengo una idea, me pongo simplemente a realizarla». Esas realizaciones las comenzó respaldado por un grupo de pintores de Cracovia. Kantor es un pintor excelente y también escenógrafo de teatro; a partir de la pintura descubrió la puesta en escena y después su propio teatro. Bajo la ocupación nazi en Cracovia, Kantor, aún muy joven en aquella época, montó en un apartamento privado «Balladyna» de Slowacki y «El regreso de Ulises» de Wyspianski. Posteriormente, en 1955, tomó la iniciativa de crear en Cracovia con un grupo de pintores un pequeño teatro llamado Cricot 2, reutilizando el nombre de un teatro que existió en Cracovia durante los años 30. Las representaciones tenían lugar en un café de pintores en esa ciudad. El primer espectáculo fue «La sepia» de I. Witkiewicz; desde entonces Cricot 2 permanece fiel a ese autor interpretando exclusivamente sus obras. De un espectáculo a otro, Cricot 2 cambia totalmente su expresión artística. El principio fundamental —el del teatro autónomo— tampoco se mantuvo invariable. «Lo que yo llamo teatro autónomo —escribía Kantor en 1963— es un teatro que no reproduce la literatura y que no intenta interpretarla ni adaptarla al teatro, sino un teatro que posee una existencia independiente... Yo creo una realidad, una mezcla de diferentes realidades sin relación, ni lógica ni alógica, ni paralelo con el drama interpretado, creo campos de tensión capaces de fragmentar la estructura narrativa del drama. Lo hago en una atmósfera de shock y de escándalo». Citemos una más de sus declaraciones que, esta vez, se refiere a los métodos de trabajo: «Los ensayos en el teatro Cricot 2, no sirven únicamente para montar el espectáculo. Son la creación misma. El proceso de creación —desde los primeros ensayos hasta que no se alivia la exaltación febril debida a la novedad— puede durar un año o más. Pero siempre tiene que ser una explosión de energía creadora». Por supuesto no es algo habitual; pero el mismo hecho

que desde 1955 el teatro Cricot 2 existe y se desarrolla aún, no como institución, sino como idea, es una prueba irrefutable de que se trata de un fenómeno persistente.

El mismo Kantor denominó al espectáculo de «La sepia» una comedia del arte abstracta. Está compuesta por elementos expresivos, grotescos y metafóricos. «La Pequeña Mansión» de Witkiewicz era una manifestación de teatro informal, se trataba ahí de destruir cualquier forma, de someter la sustancia a la acción del espectáculo, al libre juego del azar.

Actores absurdamente amontonados en un armario, agitándose en él, haciendo gestos caóticos y pronunciando fragmentos de texto.

La etapa sucesiva fue el teatro cero, en el «Loco y la Monja» (1963) de Witkiewicz. Había un desplazamiento total entre el texto de la obra y las acciones escénicas. Los actores articulaban el texto sin representarlo ni interpretarlo. Por el contrario, añadían sus propios comentarios, discutían, interrumpían y luego volvían a empezar.

Era —para utilizar la expresión del mismo Kantor— un molino para moler el texto. De esa manera se redujo a cero la intriga, el texto y la acción; los actores fueron neutralizados.

Luego ocurrió el teatro happening con «La gallina acuática» (1967) de Witkiewicz y su repercusión —el teatro imposible, el teatro I en la nueva versión de la «Pequeña Mansión» (1969)— una realización efectuada para la televisión de Saarbrücken. En ese espectáculo, los actores circulaban a través de diferentes sitios en los que se producían acontecimientos muy insólitos: en una montaña, se arrojaba un armario por un precipicio; en un salón, aparecía un rebaño de cabras; el casino de juego estaba repleto de montones de heno; luego la acción se desplazaba y se producía en diferentes sitios —en una fundición, en una estación de ferrocarril, en la calle, en la selva. En su último espectáculo «Las Graciosas y las Monas» (1973), Kantor ya no interpreta a Witkiewicz, sino que actúa con él. Ya no hay representación, ni ilustración de la obra, ni expresión de actores. La intriga banal de «Las Graciosas y las Monas», permanece, pero se desarrolla entre acciones escénicas que nada tienen que ver con las

recomendaciones del autor. Sin embargo, esas acciones crean una realidad teatral propia. Realidad compuesta por diferentes elementos pero todos de igual importancia: los actores, los accesorios, el texto, los espectadores. Todos son objetos con los cuales se actúa. Y la superposición de los diferentes elementos crea tensiones dramáticas y efectos, a veces cómicos, a veces macabros. El conjunto presenta un caos minuciosamente articulado, ya no se trata de un teatro de lo absurdo, se trata del devenir mismo del absurdo. Todo sucede en el vestuario. Como si el público que vino al teatro no hubiese podido entrar y, detenido en el vestuario, se le invitara a divertirse en él. Viene recibido por dos porteros, dos gemelos bigotudos muy cómicos que recuerdan a los payasos de un circo o bien a los actores cómicos de las antiguas películas mudas. Durante todo el espectáculo manejan a los actores y a los espectadores, expulsan a los actores de la escena y cambian a los espectadores. Manipulan una gran cantidad de accesorios que no tienen ningún sentido metafórico, que no tienen nada que ver con la acción de la pieza, que no son importantes de no ser por su propia aparición, por su relación con los actores y por el efecto de sorpresa que provocan: una jaula de gallinas, una camilla de hospital que a la vez es un distribuidor de agua mineral y se transforma en emboscada, un obispo que se desplaza con un vano de puerta, un amante que no se separa de un esqueleto, etc. Todo esto, en cierta forma, está sobrepuesto a la intriga de la obra, de esa comedia de cadáveres —como la llamó Witkacy— la historia de la bella y malvada princesa Sofía Kremlinska, su vida escandalosa y de sus amantes rivales. A veces la historia es interrumpida por acontecimientos absurdos e incomprensibles: se tiende una cuerda y se la empieza a medir meticulosamente, esa actividad, aunque no tenga ningún sentido, no deja de atraer la atención de todos. El espectáculo se acaba con una danza apocalíptica...

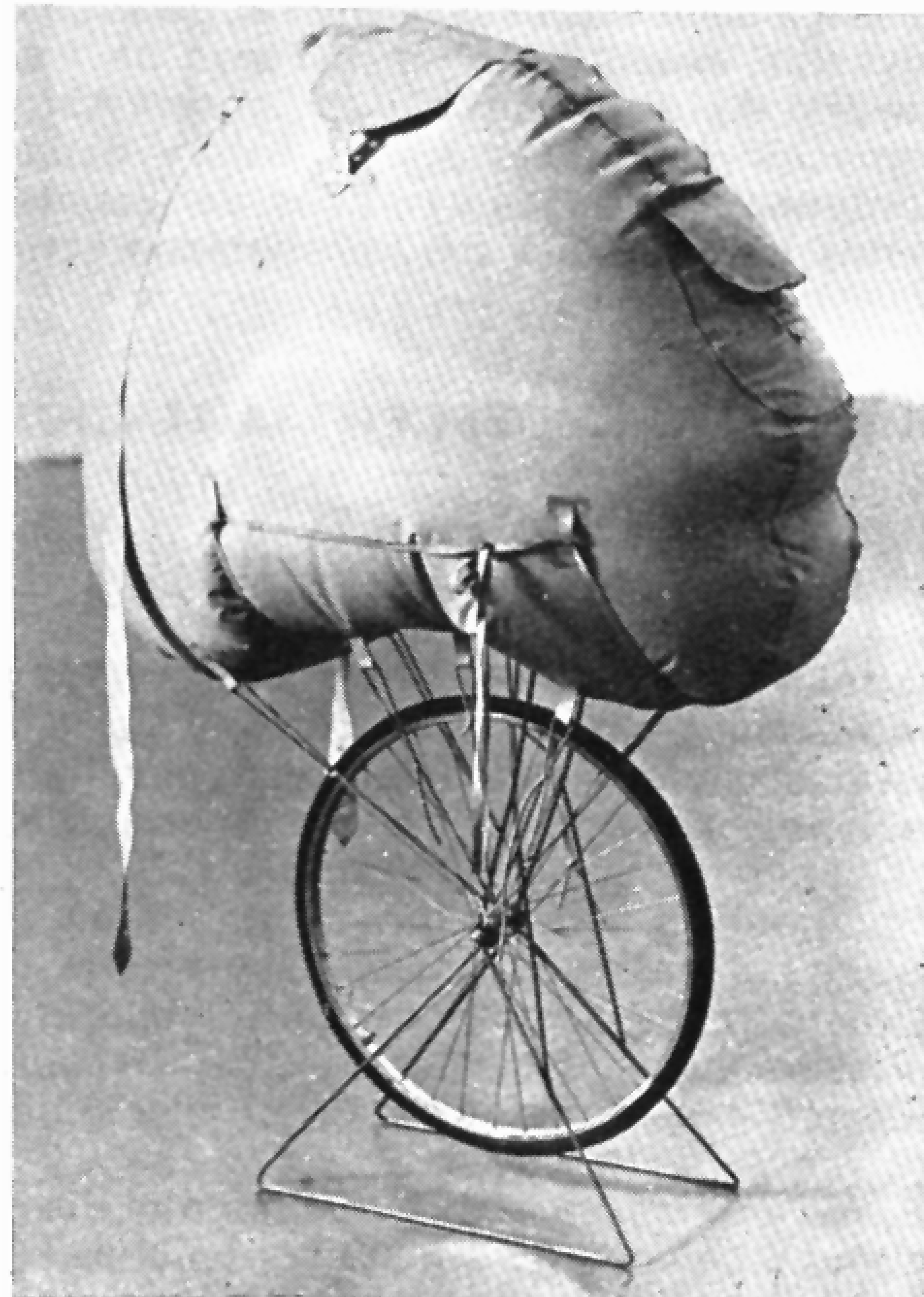
El propio Kantor, siempre está presente sobre el escenario. Se pasea con cara indiferente; simula ajustar las situaciones, pero su presencia anula toda ilusión teatral. El vela e interviene en cuanto el espectáculo corre el riesgo de transformarse en un teatro normal,





dotado de una cierta fuerza de expresión y propenso a imitar la vida. En todo esto, se puede descubrir un cierto eco de las tendencias contemporáneas de la pintura donde el material auténtico y los objetos reales son llamados a actuar por efecto de shock y de sorpresa. En conjunto, ese teatro, que no es fácil de entender, constituye un juego intelectual a veces muy ingenioso y siempre estimulante e inquietante; Witkiewicz le sirve como alimento extraordinario.

En 1975 estrena en Cracovia «La clase muerta», ocasión en la que publica también el manifiesto que incluimos en estas páginas. El espectáculo inicia una gira por distintas capitales europeas. En 1977 participa en el Festival Internacional de Nancy y meses más tarde en el Festival de Otoño de la capital francesa. Desde entonces será la gran atracción de los encuentros internacionales y Cricot 2 lo mantendrá en repertorio hasta la fecha. Su último espectáculo, «Wielopole Wielopole» fue el fruto de la colaboración de la compañía de Tadeusz Kantor con la Municipalidad de Florencia y el Teatro Regional Toscano que invitan a Cricot 2 a realizar su espectáculo en el que van a participar también actores italianos. Kantor sigue haciendo compatible su trabajo teatral con su obra plástica.



“Embalaje-Viajero” (1966)