

PICADERO CUADERNOS #31

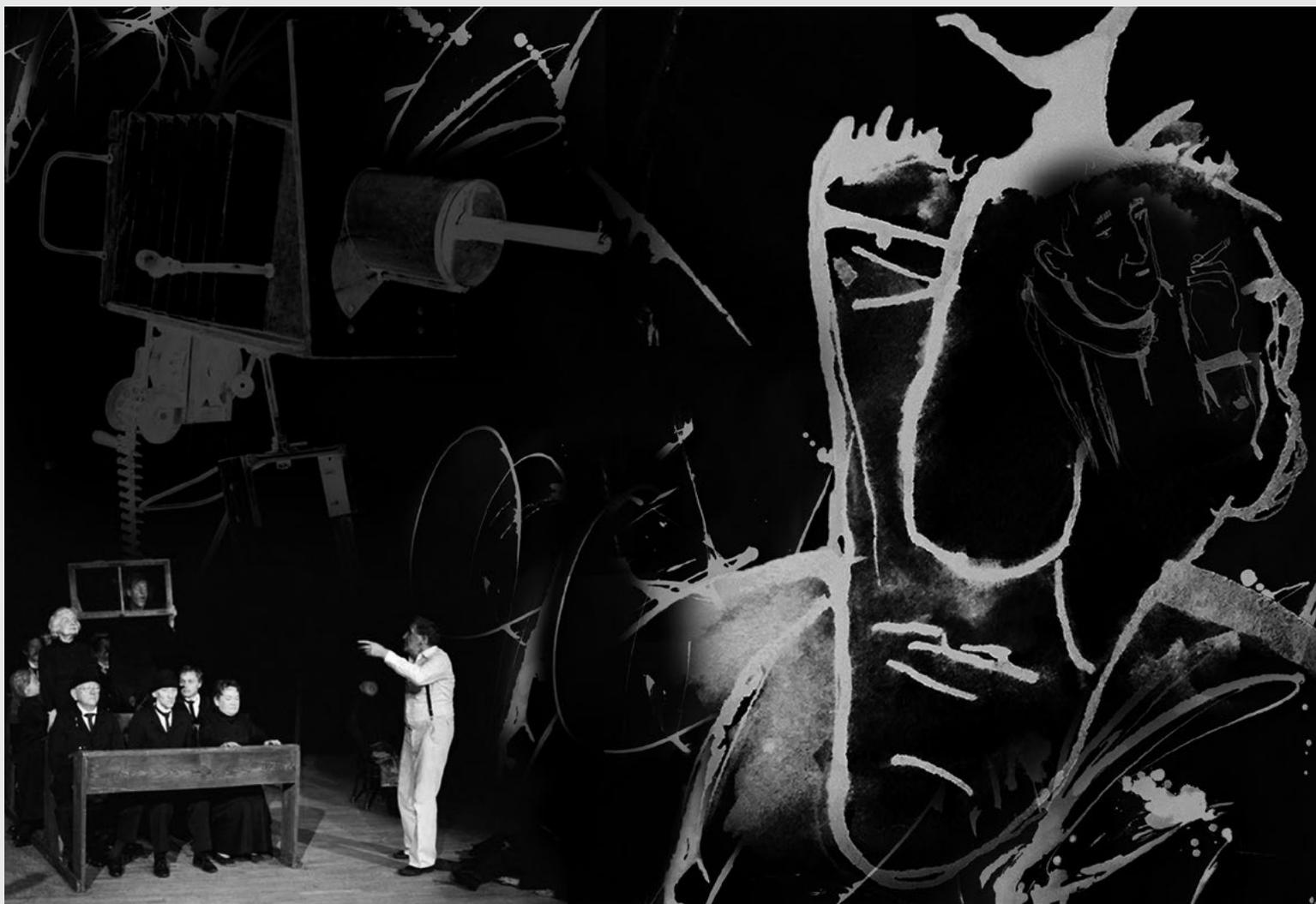
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO_MAYO DE 2017

EDITORIAL
INTeatro

EL ALBERGUE DE LA MEMORIA

Kantor en perspectiva

CECILIA HOPKINS



#39

En su intención por rescatar la labor de algunos de los creadores teatrales más destacados del siglo xx, **Cuadernos de Picadero** propone visitar el pensamiento y la obra de una de las figuras más reconocidas de la escena polaca, Tadeusz Kantor. Un creador proveniente de las artes visuales que, abrevando en la creación de verdaderos artistas renovadores como Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Stanislaw Wyspinanski y Bruno Schulz, encontró la manera de mostrar el mundo contemporáneo de una forma única y siempre provocadora.

INDICE

INTRODUCCIÓN	05
I. PRESENTACIÓN	06
2. LA HISTORIA DE POLONIA EN SUS ARTISTAS	10
3. WYSPIANSKI, WITKIEWICZ Y SCHULZ, INFLUENCIAS DECISIVAS	14
4. LAS ETAPAS CREATIVAS DE KANTOR: SUS MANIFIESTOS Y OTROS ESCRITOS REFLEXIVOS COMPLEMENTARIOS.	20 – Primera Etapa: El Teatro Independiente Clau- destino (1942-1944) 22 – Segunda Etapa: Creación Del Teatro Cricot 2 (1955) 23 – Tercera Etapa: El Teatro Autónomo (1956). 25 – Cuarta Etapa: El Teatro Informal (1961) 26 – El embalaje, un procedimiento en consonancia con la etapa del Teatro Informal 28 – Quinta Etapa: El Teatro Cero (1963) 32 – Sexta Etapa: El Teatro Happening (1965) 34 – Séptima Etapa: El Teatro Imposible (1973) 36 – Octava Etapa: El Teatro De La Muerte (1975)
5. LA CLASE MUERTA: KANTOR INTERNACIONALIZA SU TEATRO	44 – <i>Wielopole, Wielopole</i> , segunda realización de la etapa de el Teatro de la Muerte 46 – ¡Que revienten los artistas! y las dos últimas pro- ducciones de Kantor: <i>No volveré más aquí</i> y <i>Hoy es mi cumpleaños.</i>
6. ACTOR, OBJETO Y VESTUARIO	48
7. KANTOR Y GROTOWSKI: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS	52
8. LAS DOS VISITAS DE KANTOR A BUENOS AIRES	56

INTRODUCCIÓN

Sobre la obra de Tadeusz Kantor existen numerosos análisis críticos elaborados desde la semiología o la filosofía y hasta desde las experiencias artísticas personales.

Dado que pocas veces un artista ha explicado con mayor detalle su propia obra como lo hizo Kantor, el presente Cuaderno no propone ninguna tesis sobre su teatro, sino un marco contextual destinado a poner en perspectiva histórica a los escritos del propio Kantor, con el objeto de acompañar y facilitar su lectura.

Cecilia Hopkins

1.

PRESENTACIÓN

Wielopole es una ciudad ubicada en la zona rural del sureste de Polonia. Aún conserva antiguas casas de madera del 1800, restos de un muro defensivo de tiempos medievales y, cerca de la plaza central, una iglesia barroca fechada en 1683. En un rincón de esa misma plaza hay también una escultura de bronce que representa a una pareja de niños. Son los hermanos Kantor, –Zofia y el pequeño Tadeusz–, vecinos de este pueblo ubicado en un territorio que hasta el fin de la Primera Guerra formó parte del Imperio Austrohúngaro. De modo que el 6 de abril de 1915, cuando Tadeusz Kantor nació allí, ser polaco era, al menos en los papeles, todavía una expresión de deseo.

Su madre, Helena Berger, era hija de un alemán, judío converso y docente de profesión, quien falleció cuando ella aún era pequeña. Katarzyna, la abuela materna de Kantor, era hermanastra del sacerdote católico Józef Radoniewicz, párroco del pueblo. Cuando Helena se casó con Marian, el padre de Kantor, la pareja vivió en el presbiterio. Allí nacieron sus dos hijos. En 1921, muerto Józef, la familia abandonó la residencia eclesiástica.

Unos años antes, ya declarada la Primera Guerra, Marian debió alejarse de su hogar para sumarse al ejército austrohúngaro. Y aunque no fue movilizado al frente de batalla, el padre de Kantor solamente volvía del cuartel a su casa en sus días de franco. Estas visitas del padre uniformado aparecen en *Wielopole*, *Wielopole*, obra de 1980; también las imágenes del casamiento con la madre, allí celebrado por el tío párroco. Por otra parte, la familiaridad que tenía Kantor con la liturgia católica y con la cultura judía que en ese momento

representaba a la mitad de los habitantes del pueblo, explican las recurrentes referencias religiosas en las obras del último de los ciclos creativos del artista –El teatro de la muerte– en el cual sus recuerdos de infancia ocupan un lugar preponderante. La obra mencionada, por caso, cierra con una gran mesa que reúne a la comunidad cristiana y judía en una suerte de “ultima cena”.

“Nací el 6 de abril de 1915 al este de Polonia”, escribió Kantor, “en una pequeña aldea que tenía una plaza donde había un mercado, de la que partían unas cuantas calles lamentables. Sobre la plaza se alzaba una pequeña capilla que albergaba la estatua de un santo para uso de los cristianos y un pozo junto al que se celebraban, al claro de luna, las bodas judías. Las dos poblaciones vivían en completa armonía. De un lado, ceremonias católicas espectaculares, procesiones, estandartes, trajes tradicionales o coloridos, campesinos... Del otro, ritos misteriosos, gentes fanáticas, sacerdotes, rabinos, gritos de niños... Más allá de la vida cotidiana, aquella silenciosa aldea parecía sumida en la eternidad”.¹

Los recuerdos que van tomando cuerpo evocados desde el cuarto de la infancia es otro motivo recurrente en sus últimas obras. El artista habló de este tema en muchos de sus escritos:

“Me encierro en mi diminuta Habitación de la Imaginación y en ELLA Y SÓLO EN ELLA ORDENO EL MUNDO IGUAL QUE LO HACÍA DE NIÑO. ¡CREO FIRMEMENTE QUE EN ESTA PEQUEÑA HABITACIÓN DE MI NIÑEZ CABE LA VERDAD!”²

¹ Kantor, 1984, 9

² Kantor, 2010, 21

En 1924, la madre y sus dos hijos se mudaron a la ciudad de Tárnow, a unos 50 kilómetros de Wielopole, adonde la familia volvería siempre en los meses de verano. En su nuevo lugar de residencia es donde Kantor retomó su escuela primaria y cursó todo el secundario.

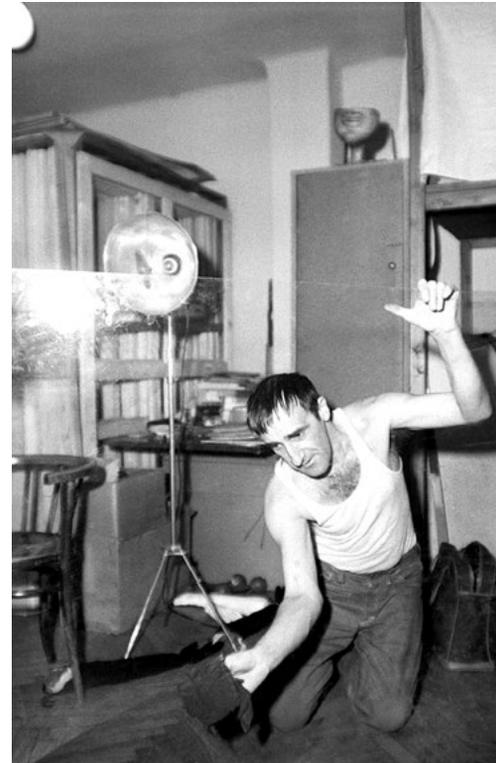
Un año antes de finalizarlo, en 1932, diseñó para su colegio las escenografías de *Liberación* y de *Acrópolis*, dos obras de Stanislaw Wyspianski, uno de los poetas nacionales más representativo del espíritu independentista polaco, muy vinculado a Cracovia, centro artístico, cultural y científico de Polonia. Precisamente a esa ciudad ubicada apenas a 100 kilómetros de Tárnow se trasladó Kantor a la edad de 19 años, para ingresar a la Academia de Bellas Artes. Al año siguiente, en 1935, realizó su primera escenografía para *Los jueces*, otra obra del mismo Wyspianski. Por ese entonces, estudiaba escenografía con un famoso profesor, Karol Frycz, cuya orientación artística estaba ligada al pensamiento teatral de su amigo, el director y escenógrafo inglés Edward Gordon Craig, —el que propiciaba un teatro interpretado por supermarionetas— un dato no menor si se tiene en cuenta la obsesión plástica de Kantor en relación a la construcción de replicantes humanos en su obra. En 1937, Kantor diseñó el dispositivo escénico y los títeres con los que representaría *La muerte de Tintagiles*, obra del simbolista francés Maurice Maeterlink.

Kantor se graduó en la Academia en 1939, el mismo año en que el país fue dividido por dos invasiones, preludio del comienzo de la Segunda Guerra Mundial: el Oeste y el centro de Polonia —donde vivía Kantor—

quedó a merced del ejército de Hitler y el Este, fue ocupado por tropas soviéticas. En esos días, Kantor realizó pinturas para la iglesia de Nockowo, cercana a Wielopole. Al año siguiente, en 1940, su familia recibió la noticia de que el padre había sido trasladado a Auschwitz, campo de prisioneros cercano a Cracovia, donde murió dos años después. Ese mismo año de 1942, Kantor fundó, junto a jóvenes actores, pintores y escenógrafos un grupo de teatro, el *Teatro Independiente Clandestino*, con el cual ofrecerá hasta 1944 dos obras en casas particulares. Los ensayos tenían lugar en la casa de Ewa Jurkiewicz, quien sería su primera esposa. Las obras fueron *Balladyna*, del dramaturgo y poeta romántico polaco Juliusz Slowacki y *El regreso de Ulises*, del mencionado Wyspianski.

Ya en 1945, terminada la guerra y con Polonia bajo dominio soviético, Kantor pudo mostrar esta última puesta en el Stary Teatr, el teatro más antiguo de Cracovia. También comenzó allí su carrera de escenógrafo en el ámbito del teatro profesional. En 1946 Kantor realizó su primera exposición grupal y, al año siguiente viajó a París para participar de la Exhibición Internacional de Arte Moderno. Kantor y María Jarema, con quien fundará en 1955 el *Cricot 2*, serían los únicos artistas polacos invitados. En París, Kantor descubrió al Surrealismo, movimiento nacido de las actitudes desafiantes del movimiento Dadaísta que a esa altura ya se había convertido en tendencia artística. A su vuelta a Cracovia, Kantor se convirtió en un vocero del arte de vanguardia, dictó clases y participó en diversas manifestaciones a favor del anti academicismo.

Pero en 1949 las autoridades polacas adoptaron los principios estalinistas del Realismo Soviético, lo cual significó la prohibición de todo vanguardismo. Kantor tenía, por entonces, 34 años. Aquí concluyen las referencias acerca de la biografía de este creador muerto en Cracovia, el 8 de diciembre de 1990: el resto de su vida será abordado en estas páginas desde el análisis de sus textos, el comentario de sus obras y la contextualización cultural de su producción plástica y teatral.



1. TADEUSZ KANTOR DE NIÑO.

2. TADEUSZ KANTOR EN 1969

3. ESTATUA DE LOS HERMANOS KANTOR EN WIELOPOLE



2.

LA HISTORIA **DE POLONIA EN SUS ARTISTAS**

La historia de un país siempre gravita en la obra de sus artistas. Pero en el caso de Polonia esta influencia resulta particularmente decisiva. En las expresiones culturales polacas hay un dejo de melancolía por un cierto paraíso que fue perdido para siempre. Algo que se comprende cabalmente si se considera que Polonia fue una potencia sobresaliente en todos los órdenes cuando estuvo ligada a la vecina Lituania formando parte de un gran ducado. Esto tuvo lugar entre los siglos XIV y XVII. En el campo científico, por caso, Nicolás Copérnico fue la figura relevante del Renacimiento. Pero la posición política, económica y militar de Polonia fue declinando gradualmente hasta que, en 1772, su territorio fue dividido entre Rusia, Prusia y Austria.

A pesar de los sucesivos levantamientos nacionalistas, todas las zonas de Polonia bajo dominio ruso se transformaron en provincias del imperio zarista, imponiéndose el idioma ruso en las escuelas. Asimismo, las zonas polacas en poder de Prusia fueron sometidas a una política de germanización. Así repartida, Polonia participó de la Primera Guerra obligada a mantener una lucha fratricida, dado que los polacos lucharon entre sí, unos bajo los órdenes de los ejércitos alemanes y los otros, formando parte de las tropas austrohúngaras o rusas. Finalizada la contienda, en 1918 fue proclamada la independencia de Polonia.

Se ha dicho que lo que singulariza a la cultura polaca es la conjunción de una cierta búsqueda metafísica y el devenir de la historia nacional. En efecto, esto es posible de

identificar en la producción musical, literaria y pictórica del país. A modo de ejemplo están las Polonesas de Frédéric Chopin, la literatura dramática de Julius Slovacki y la pintura simbolista de Jacek Malczewski. Es por esta razón que en los diversos períodos de sometimiento nacional, los polacos lograron conservar sus rasgos de identidad recurriendo a todas las manifestaciones del arte. Tanto la poesía, la narrativa y la dramaturgia como la música y la pintura tuvieron la misión de cultivar la memoria y de organizar un imaginario simbólico nacional.

Los grandes artistas polacos del Romanticismo, como Jan Matejko, Artur Grottger y los mencionados Malczewski y Wyspiański originaron un canon simbólico todavía vigente.

El tema de la libertad, central en todos los órdenes de la vida polaca fue, tras la proclamación de la independencia, el origen de la búsqueda de una soberanía también en el terreno del arte, dado que el artista ya no tenía la misión de resguardar la memoria nacional y estaba en condiciones de apropiarse de influencias artísticas extranjeras. Así fue como surgieron entre las dos guerras las experiencias de los Formistas Polacos o el grupo Ritmo, cuyos artistas combinaron elementos provenientes del cubismo, el fauvismo y el expresionismo con ciertos rasgos de la cultura popular. Esta voluntad de eclecticismo nacional fue muy productiva en la arquitectura y las artes aplicadas, por lo cual hubo una versión polaca de estilos internacionales como el art nouveau y el art déco. Aunque en los años '40 Kantor declaraba que no se sentía sujeto a los tiempos pasados,

resulta evidente que sintió una atracción por los autores románticos de su país, –modelos académicos–, y por los artistas de las primeras vanguardias, como Stanislaw I. Witkiewicz y Bruno Schulz. A partir de esta doble fascinación, aún en sus aspectos contradictorios, Kantor manifestó su voluntad de libertad e independencia. Una vez graduado en la Academia y luego de su primer viaje a París, Kantor orientó esa fuerza de determinación renovadora hacia la docencia y hacia su propia producción artística. El límite lo pusieron las autoridades polacas al pronunciarse a favor del realismo socialista que preconizaba el régimen de Stalin, al cual estaban adscriptas, como ya se dijo. Al igual que en la obra de todos los artistas polacos, en Kantor gravitó el peso de todo lo ocurrido en su país. Los hechos históricos irrumpieron directamente en sus espectáculos –como en los que presentaba en casas particulares, durante la ocupación alemana– o, más tarde, aparecieron evocados desde una infancia construida teatralmente a tal efecto.

Así, desde esta reconstrucción realizada con elementos líricos, teatrales y plásticos, se producía una amalgama entre el recuerdo de lo vivido, de lo relatado por otros y de lo contemplado en viejas fotografías.

Muchas de las imágenes recurrentes en los últimos espectáculos de Kantor, fueron las escenas bélicas que aludían al sacrificio y al martirio. Cuando en 1918, como ya se dijo, fue proclamada la independencia de Polonia, Kantor tenía apenas tres años. Pero según sus escritos, ya había quedado en su memoria el ir y venir de su padre uniformado del

cuartel a la casa familiar. Aparecen en sus obras soldados que parten al frente de batalla, soldados que regresan muertos a su pueblo, la reconstrucción plástica de antiguas fotos de combatientes y armas de artillería refuncionalizadas, entre otros elementos.

También aparecía en su obra *¡Que revienten los artistas!* la figura del Mariscal Jozef Pilsudski, (corporizado por la esposa del propio Kantor, la actriz María Stangret, montada sobre un esquelético caballo color ceniza), héroe de la invasión de 1921 por parte de la Rusia soviética y luego virtual dictador hasta su muerte, en 1935. Por ese entonces, Kantor tenía seis años. La misma edad que tenía el personaje que lo representaba en aquel montaje (“yo, cuando tenía 6 años”, se lee en el programa de mano de *¡Que revienten los artistas!*), con su carrito infantil, de frente al público y recortado sobre el conjunto fantasmal que conformaba el caballo del Mariscal rodeado de sus generales. Asimismo, en su penúltimo espectáculo *No volveré más aquí*, Kantor retomó el tema de *El regreso de Ulises*, obra de Wyspianski, para referirse, por un lado, a la obsesión nacional de recuperar el territorio perdido y, por el otro, a la necesidad de recuperar la infancia desde el arte, desde el recuerdo, como también quisieron realizar Bruno Schulz y Witold Gombrowicz.



1. MELANCOLÍA,
DE JACEK MALC-
ZEWSKI

2. POLONIA,
DE ARTUR
GROTTGER

**3. LA BATALLA DE
GRÜNEWALD,**
DE JAN MATEYKO



3.

WYSPIANSKI,
WITKIEWICZ Y
SCHULZ,
**INFLUENCIAS
DECISIVAS**

A mediados de los años '30, cuando Kantor estudiaba en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, el arquitecto, pintor y dramaturgo Stanislaw Wyspianski era un modelo artístico a seguir. Introdutor del simbolismo, el impresionismo y el art-nouveau, este creador había renovado la dramaturgia de Polonia al abordar temas históricos desde los nuevos parámetros estéticos. Wyspianski pertenecía al movimiento conocido como Joven Polonia, estrechamente vinculado a los cafés y cabarets de Cracovia, como el famoso Jama Michalikowa (*La cueva de Michalik*).

Pero en la misma época de la formación académica de Kantor, otros artistas multidisciplinarios, como el pintor, fotógrafo, novelista y dramaturgo Stanislaw Ignacy Witkiewicz (apodado Witkacy) y el narrador y dibujante Bruno Schulz fueron dos de los artistas que desarrollaron un arte de vanguardia hasta entonces desconocido en Polonia. De modo que el simbolismo de Wyspianski, primero, y el espíritu vanguardista de estos dos creadores, después, fueron influencias decisivas en Kantor quien, como sus mentores, también incursionó en varios campos de la creación artística.

De Wyspianski, Kantor estrenó *El regreso de Ulises* en 1944 y, como ya se dijo, mientras estudiaba en el colegio secundario, diseñó escenografías para dos obras del mismo autor (Liberación y Acrópolis) y, mientras estudiaba en la Academia de Bellas Artes, realizó la escenografía de *Los jueces*.

De Witkiewicz, llevó a escena *En la casa de campo* (1961), *El loco y la monja*, (1963), *La gallina de agua*, (1967) y *Los zapateros* (1972). Además, según el propio Kantor, para la

creación de *La clase muerta* se inspiró en la obra del mismo Witkiewicz, *Tumor cerebral*. Por su parte, Schulz, autor de *El sanatorio de la clepsidra* y *Las tiendas de color canela*, gravitó en la obra de Kantor en tanto expresó en su narrativa y en sus dibujos una visión de la infancia plena de fantasía, como si fuese un territorio mítico al que siempre es posible regresar.

Precursor del arte de vanguardia y hasta del teatro del absurdo de los '50, Witkiewicz nació en 1885 en Varsovia. Más allá de sus escritos sobre pintura, elaboró una teoría teatral propia que proponía un teatro desligado del realismo, el naturalismo y el simbolismo, y que caracterizó como una actividad que solamente debía acatar sus propias leyes, como más tarde afirmaría el propio Kantor desde su manifiesto del Teatro Autónomo.

A esta libertad formal encarnada en la escena, Witkiewicz la llamó Forma Pura, noción que hacía referencia a un teatro independiente de todo lo instituido por entonces: tanto de la necesidad de reflejar los conflictos del mundo real como de la necesidad de elaborar símbolos o alegorías para aludir a la problemática de la vida humana. Witkiewicz tenía la intención de convertir al teatro en una construcción intelectual, racional, pero con finalidades metafísicas, regida por la lógica interna que cada obra generase. El teatro debería ser, entonces, “un templo donde vivir verdaderos sentimientos metafísicos”, según las palabras del autor. En su libro *El teatro*, Witkiewicz criticó las formas teatrales instituidas, el simbolismo y el expresionismo teatral:

“Por un lado tenemos unos ‘escenificadores’ que consideran como el contenido principal a las sensaciones acústicas o el decorado o los movimientos. Otros quieren hacer una síntesis de estos elementos intensificándolos y de esta forma llevan al espectador a un estado de atontamiento absoluto, el espectador no sabe qué es lo que le ocurre entre los sonidos infernales, o entre una riqueza satánica de imágenes; a veces oye una frase cuyo sentido se perderá en una mezcla general de sensaciones, y en el resultado únicamente se crea un caos de elementos contradictorios no unidos por el autor, por medio de una idea interna de la forma misma (...)”.³

Liberado de la función social o política, el teatro propuesto por Witkiewicz debía prescindir de argumentos construidos en base a la relación causa-efecto. También abogaba por dotar a los personajes de una “psicología fantástica” que les permitiese adoptar actitudes desconcertantes y contradictorias durante el desarrollo de una obra. Por otra parte, según acotaba, los actores que interpretasen esos personajes podrían realizar deformaciones sonoras en el modo de emitir sus textos, algo que el mismo Kantor propuso en su etapa llamada Teatro Informal.

En cuanto al trabajo del actor, Witkiewicz escribió: “El actor que entra en un escenario debe parecerse a un pintor, que de tal forma pensó en todos los detalles y además tiene la mano tan segura que hacer el cuadro será para él sólo un acto mecánico de cubrir con pintura unos espacios”.⁴ Según señalaba, “todos los trémolos de carácter cardíaco-tripal, las lagrimitas, espasmos

del diafragma y de otros órganos deben estar excluidos”. Por otra parte, añadía: “el actor, luego de haber dicho lo que está en el texto de la obra puede, como ocurre en el teatro japonés, quedarse inmóvil o cambiar de posturas, pero sin recurrir a la interpretación mímica”.⁵

Por su parte, Bruno Schulz, nacido en 1892 en Dohobycz, por entonces territorio dominado por el Imperio Austrohúngaro, fue narrador y periodista, además de pintor y dibujante, hasta que en 1942, durante la ocupación alemana, fue asesinado por un miembro de la Gestapo.

Schulz obtuvo el reconocimiento de los intelectuales y artistas polacos de su tiempo. Entre sus obras se destacan los mencionados *El sanatorio de la clepsidra* y *Las tiendas de color canela*. En este último libro se encuentran los relatos *Los maniqués* y *El Tratado de los maniqués o el segundo Libro del Génesis*, textos que el mismo Kantor reconoció como fundantes en su obra. En la segunda de estas narraciones, Schulz pone en boca del personaje de Jacob, el padre, una referencia a lo que luego el propio Kantor llamaría ‘realidad de ínfimo rango’: “la materia posee una fertilidad infinita, un poder vital sin fin, y, a la vez, esa ilusoria fuerza de la tentación que nos empuja a moldearla. (...) Queremos ser creadores en nuestra esfera inferior, deseamos la creación para nosotros, ansiamos el goce creativo en una palabra, deseamos la demiurgia. (...) El Demiurgo amaba las materias perfectas y complicadas, nosotros damos prioridad a las baratijas. Simplemente porque nos cautiva, nos encanta lo barato, lo chapucero, lo defectuoso”.⁶

Schulz mitificaba la realidad con el objeto de escribir una suerte de libro capital sobre la infancia perdida. Siempre autobiográfico, el autor gustaba recrear personajes y ambientes de su niñez, los cuales cobraron una dimensión mitológica por obra de su desbordante fantasía. De esta manera, infancia y mito fueron dos nociones coincidentes en Schulz: las imágenes recurrentes, tanto en sus relatos como en sus dibujos, tenían que ver, según él mismo lo explicó, con “una oscura región de las fantasías infantiles primordiales, de los temores, de los presentimientos, de las anticipaciones de aquella mañana de la vida que constituye la auténtica cuna del pensamiento mítico”. Un texto éste, que años después pudo haber firmado el propio Kantor.

³ Witkiewicz, 1923, 8

⁴ Witkiewicz, 1923, 72

⁵ Witkiewicz, 1923, 181

⁶ Schulz, 2007,41



1. WITKIEWICZ
FOTO FRENTE
A UN JUEGO DE
ESPEJOS

2. AUTORETRATO
STANISLAW WYS-
PIANSKI

3. AUTORETRATO
BRUNO SCHULZ



4.

LAS ETAPAS
CREATIVAS DE
KANTOR:
**SUS MANIFIESTOS
Y OTROS ESCRITOS
REFLEXIVOS
COMPLEMENTARIOS**

Herederos de las vanguardias artísticas del S. XX, Kantor practicó la costumbre de dar a conocer su pensamiento teatral mediante un manifiesto, una modalidad que desde comienzos del S. XX implicó, por parte de los artistas de aquellas primeras vanguardias, un mensaje impregnado de urgencia dada la necesidad de comunicar un cambio de dirección respecto de lo instituido. Fue un ritual colectivo iniciado por los movimientos que se declararon en contra del realismo. Esta modalidad discursiva asumía un carácter perentorio respecto de lo que comunicaban los textos, los cuales tomaron la forma de verdaderas declaraciones de principios. La elaboración de manifiestos fue una acción que llevaron a cabo a poco de constituirse como grupo los artistas del Expresionismo, en 1906, los del Futurismo Italiano, en 1909, el llamado movimiento Dadá, en 1918, y los que pertenecieron al movimiento Surrealista, en 1924. La gran diferencia que puede establecerse entre estos colectivos de artistas y Kantor es que el creador polaco redactaba estos materiales hablando de su obra sin la intención de representar a otros artistas. También es distintivo el hecho de que Kantor no haya redactado un solo manifiesto sino que dio a conocer varios en cada etapa creativa, es decir, cada vez que efectuaba un cambio en el enfoque de su creación, conjuntamente con una serie de textos reflexivos que se complementaron entre sí. Así, cada vez que Kantor iniciaba el proceso de ensayo de una nueva obra, en ese tiempo redactaba otro texto programático, muchas veces acompañado de poemas y prosas explicativas. Como se dijo, en todos los casos, ninguno de sus escritos llegó a negar o a poner en duda las ideas que había desarrollado en el texto anterior sino que puede decirse

que cada manifiesto fue dialogando con el precedente. Tanto es así que, sólo teniendo en cuenta todos los rasgos expresivos que Kantor presenta y explicita en los manifiestos y textos de cada una de las ocho etapas aquí descritas,

sólo así se puede obtener una valoración completa de su creación. En el siguiente cuadro se especifica la fecha de inicio de cada etapa creativa, junto a la obra que la origina y un breve fundamento que la caracteriza.

1• Teatro Independiente Clandestino	1942-1944	<i>El regreso de Ulises</i> , de Wyspians <i>Balladyna</i> , de J. Slowacki
Junto a la acción del texto debe crearse un devenir de escena primitivo y perturbador, lleno de contrastes y formas abstractas visuales y auditivas.		
2• Teatro Cricot2	1955	<i>El Pulpo</i> de Witkiewicz
Un teatro realizado como una obra de arte, con una lógica autónoma, cercano a las asociaciones contrarias al sentido común.		
3• Teatro Autónomo	1956	<i>El Pulpo</i> de Witkiewicz
El teatro es un campo de acción autónomo respecto de la literatura.		
4• Teatro Informal	1961	<i>En la pequeña finca</i> de Witkiewicz
El teatro es materia pura: sonido cruel y salvaje, estados biológicos febriles, personajes degradados al nivel de objetos de baja categoría. Con la idea de “manifestar escondiendo” trabaja sobre el Embalaje.		
Embalaje	1962	<i>Serie de embalajes</i>
El <i>Embalaje</i> constituye la voluntad de manifestar escondiendo		
5• Teatro Cero	1963	<i>El loco y la monja</i> de Witkiewicz
Buscar acciones ínfimas, desinteresadas, dignas de desprecio, manipulación del aburrimiento, economía o eliminación del discurso y el movimiento. Estado de no representación.		
6• Teatro Happening	1965	<i>Cricotage</i>
El <i>Cricotage</i> es un acontecimiento sobre series de actividades cotidianas puestas en contextos extrañantes.		
7• Teatro Imposible	1969	<i>La gallina de agua</i> de Witkiewicz
Buscar la proliferación de acciones simultáneas que vuelve imposible percibir el espectáculo en su totalidad.		
8• Teatro de la Muerte	1975	<i>La clase muerta</i>
Buscar estados patológicos, de enfermedad psiquiátrica, esclerosis y amnesia.		

PRIMERA ETAPA: EL TEATRO INDEPENDIENTE CLANDESTINO (1942-1944)

Ya se dijo que en los años '40 Kantor manifestaba que en su concepción del arte, ya sea en el campo de la plástica o del teatro, no se encontraba atado al pasado ni a la tradición, sino que se sentía absolutamente comprometido con el presente. Pensaba que el teatro se había vuelto, además de pretencioso, una creación artificial basada en una ilusión lejana, desprovista de peligro a fuerza de repetir las mismas emociones y reflexiones de carácter moral. Y la costumbre, según consideraba Kantor, tiene la singularidad de embotar toda sensibilidad. Por otra parte, el mismo teatro, con sus butacas ubicadas en fila y hacia el mismo frente le parecía un “edificio de inutilidad pública”.

Kantor esperaba crear un teatro que pudiese existir como una realidad concreta, palpable desde la expresión de contrastes: “todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada”, aseguraba. Así, los contrastes debían estar presentes en los aspectos visuales y sonoros del espectáculo y también en el orden del sentido del mismo. Para Kantor, en el teatro se debería presentar todo a partir del contraste y el conflicto: “los contrastes –escribía– en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por

la fuerza, son los únicos que pueden crear un nuevo valor: el conjunto, indispensable para que una obra de arte tome cuerpo”.⁷

Para Kantor, el espectáculo debía suceder, desarrollarse frente a los espectadores. El director pensaba que la tendencia del teatro hacia el naturalismo era ridícula, artificial e ingenua. Incluso, no consideraba eficaz la construcción de formas abstractas aplicadas a la deformación de un objeto con la idea de lograr una estilización. Sólo la abstracción pura era, para él, la forma más apta para construir en escena una existencia concreta, para crear un mundo cerrado con sus propias tensiones, energías y dinámicas: “las formas abstractas son capaces de expresar estados psíquicos y serán capaces de penetrar en el subconsciente del espectador”, determinaba.

Kantor ya comenzaba a perfilar lo que en 1956, llamará Teatro Autónomo: un teatro independiente de la literatura, una realidad concreta que nace y se desarrolla en el escenario como un hecho vivo, portador de una vivencia pura. En este período es cuando Kantor ratifica que el teatro tiene que suceder en el escenario ante los ojos de los espectadores, quienes no deben suponer que

⁷ Kantor, 84, 25

lo que están viendo ha sido ensayado previamente. Y establece una gran diferencia entre la acción del texto y la acción del escenario, dado que, según su punto de vista, las acciones escritas por un dramaturgo —“algo listo y terminado”— toman direcciones imprevisibles cuando entran en contacto con la experiencia propia de la escena. Al igual que Artaud, reclamaba del teatro un “poder de acción primitiva, perturbadora”. Así, entonces, dirá que su objetivo será crear en el escenario no una ilusión lejana y sin peligro sino una realidad tan concreta como la sala misma:

CREDO

Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro
 Por las emociones estéticas que procura:
 Se la vive en concreto.
 No tengo ningún canon estético,
 no me siento sujeto a los tiempos pasados,
 no los conozco y no me interesan.
 Sólo me siento comprometido con
 esta época en que vivo y con la gente que
 vive a mi lado.
 Creo que un todo puede contener al mismo tiempo
 Barbarie y sutileza, tragedia y risotada,
 Que un todo nace de contrastes
 Y cuanto más importantes son esos contrastes,
 Más ese todo es palpable,
 Concreto,
 Vivo.⁸

Acerca del trabajo del actor, en este primer período Kantor ya manifestaba su predilección por un actor no comprometido emocionalmente con su personaje. Será desde el

movimiento y desde las acciones vocales que cada intérprete irá construyendo una serie de conductas basadas en cambios de ritmos, pausas aparentemente insignificantes y repeticiones, modalidad de actuación que profundizará en la etapa del Teatro Cero. Tomando en cuenta sus elecciones formales y técnicas, se hace notorio el contacto de Kantor con el constructivismo y la abstracción. Acerca de las nociones de naturalismo, estilización (lo que él llama “forma abstracta”) y abstracción pura, Kantor distingue: “En el teatro, el naturalismo es artificial y ridículo. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez.

Por otra parte, las formas abstractas, aplicadas a la construcción de un objeto, no son más que una estilización falsa. Siempre. Sólo las formas puramente abstractas, que existen por sí mismas, tendrán su propia existencia: una existencia concreta”⁹

Kantor estaba convencido de que las formas puramente abstractas son las que el espectador puede captar sin analizarlas objetivamente, como haría con la imagen naturalista —un castillo, un bosque, un sillón— objetos que, para Kantor, no eran más que adornos sobre el escenario. La forma abstracta, en cambio, es un universo cerrado, con sus propias leyes de relaciones, tensiones y energías.

⁸ Kantor, 1984, 13

⁹ Kantor, 1984, 21

1. ELENCO
DE *BALLADYNA*

1. ESCENA
DE *BALLADYNA*

3. TEATRO
INDEPENDIENTE
CLANDESTINO
EL RETORNO DE
ODISEO



SEGUNDA ETAPA: CREACIÓN DEL TEATRO CRICOT 2 (1955)

En la Polonia de mediados de los años '50, existía una suerte de movimiento artístico que iba creciendo en la intimidad de los talleres: pintores, músicos y actores buscaban crear algo diferente a lo que el realismo socialista oficial había permitido hasta el momento. La atmósfera de cambio también estaba presente en los cafés, en las tertulias, incluso se daban conocer en ese momento la obra de Jerzy Grotowski y la de Joseph Szajna. Y hasta el teatro oficial polaco comenzaba a trabajar, al menos desde los aspectos visuales, hacia un estilo no realista. Esta época resultó propicia, entonces, para la creación del Cricot 2, cuya primera producción fue *El pulpo*.¹⁰

Creado en 1955 por Kantor y la artista plástica María Jarema, junto a un grupo de actores aficionados y artistas plásticos, el grupo Cricot 2 se definió como un colectivo llamado a continuar la experiencia del Teatro Independiente Clandestino. El nombre de Cricot proviene de la palabra circo, en polaco, escrita al revés. “En la base de este teatro está el circo” afirmó el director, “inversiones y perversiones de la situación, escándalo, sorpresa, choque, asociaciones contrarias al “sentido común”, pronunciación artificial y afectada”.¹¹

Así, en las producciones conjuntas, Jarema ponía su impronta abstraccionista en los vestuarios y el ambiente, en tanto que Kantor, que trabajaba con los actores, buscaba obtener, a partir de una particular técnica de improvisación, lo que él definía como un estilo de *commedia dell'arte* abstracta y surreal.

Cuestionador de los principios generales de la organización del teatro de su tiempo, en consonancia con la necesidad de concebir al teatro como un arte independiente de la realidad y de la literatura, Kantor anhelaba crear un teatro que pudiese realizarse como una obra de arte, “que no reconozca más que sus propias leyes y que no justifique más que su propia existencia”. Así, Kantor esperaba crear con su nuevo grupo una continuidad con los acontecimientos de la calle, tal era su rechazo por un auditorio pasivo y neutro, “estacionado en las hileras de butacas de los teatros oficiales”.

Al año siguiente de la creación del Cricot 2 Kantor comenzó su tercera etapa de creación personal y, a la vez, la primera etapa creativa del nuevo grupo.

¹⁰ de Witkiewicz

¹¹ Kantor, 1984, 30

TERCERA ETAPA: EL TEATRO AUTÓNOMO (1956)

Tras el estreno de *El pulpo*, de Witkiewicz, el grupo Cricot 2 obtuvo críticas escépticas, poco elogiosas, aunque también comenzaron a aparecer obras de otros grupos que copiaron su estilo. En esos años, Kantor reflexionó sobre la recepción del arte de vanguardia: “Como consecuencia de la vanguardia de los años veinte se dio una situación privilegiada para el director de teatro. Quedó como una herencia de la que se abusa vergonzosamente. De allí provienen groseros malentendidos. Espectadores y críticos hablan de la visión del director, de la interpretación de la obra, etc. Son palabras vagas y sospechosas. Esconden la ausencia de una idea clara sobre el arte, sobre su definición y sobre una nueva propuesta del teatro autónomo. De manera vulgar, reemplazan la noción de autonomía del teatro por “ideas”.¹²

En otro escrito, Kantor profundizó sobre el significado de la noción de autonomía aplicada al teatro: (...) “el texto dramático no se representa, se discute, se comenta, los actores lo siguen de a ratos, lo abandonan, vuelven a él, lo repiten; los papeles no están atribuidos invariablemente a una persona, los actores no se identifican con el texto. Es un molino que tritura el texto”.¹³

En cuanto a la relación entre puesta y obra teatral, Kantor explicaba:

RELACIÓN TEATRO-DRAMA

“Mi realización de un teatro autónomo no es ni la explicación de un texto dramático, ni su traducción al lenguaje teatral, tampoco una interpretación o una actualización. No es la búsqueda de un pretendido equivalente escénico que cumpliría el oficio de acción paralela, calificada de autónoma por error. Semejante objetivo es, en mi opinión, una estilización ingenua. Lo que he creado es una realidad, un concurso de circunstancias que no mantienen con el drama ninguna relación ni lógica ni analógica, ni paralela o inversa. Creo un campo de tensiones

¹² Kantor, 1984, 32.

¹³ Kantor, 1984, 229.

capaces
de romper
el carapacho anecdótico
del drama”.¹⁴

El texto literario, entonces, no será reconocido por Kantor más que como un punto de partida. Es que el director detestaba el teatro que se exhibía como una “ilustración mediocre, una tautología aburrida y una copia naturalista”.

Según Kantor, no debe haber ningún elemento en el teatro que se haga depositario de la necesidad de ilustrar o explicar nada. No tienen esta función los objetos escénicos ni el universo sonoro del montaje, ni el actor, con su habilidad de imprimir dinamisismos cambiantes a sus acciones físicas. Es por este motivo que Kantor afirmaba que el espectáculo debe plantearse como un campo de acción autónoma.

Esta independencia respecto de la necesidad de ilustrar a la literatura dramática está en directa relación con la actitud de renunciar al objeto de arte asociado a la reproducción de la realidad. Kantor comenzó por entonces a poner en práctica la operación característica del movimiento Dadá, iniciada ya en 1913 por Marcel Duchamp con su *Rueda de bicicleta*, una rueda común montada sobre un taburete. Esta obra inició el procedimiento que se llamará luego *objeto encontrado* o *realidad previa* (*ready-made*, en inglés, y *objet trouvé*, en francés) lo cual consiste en descontextualizar o intervenir al objeto cotidiano para transformarlo en una obra de arte. De este modo, Kantor conseguirá en sus puestas

en escena que el objeto abandone el terreno de la utilería para volverse tan importante como el propio actor.

(...) “La aparición del concepto de REALIDAD “PREVIA” (o realidad inmediata) arrancada al contexto de existencia, ha hecho posible su ANEXIÓN, su INTEGRACIÓN en la obra de arte por medio de la DECISIÓN, el GESTO o el RITUAL. Y esto es actualmente “más fascinante” y poderosamente presente en el corazón de lo real que cualquier entidad abstracta o artificialmente elaborada, o que ese mundo surrealista de lo “MARAVILLOSO” de André Breton. (...) Ese DESFASAJE de la realidad pragmática –esa “desestimación” fuera del sendero trillado de la práctica cotidiana– puso en movimiento la imaginación de los hombres muchos más profundamente que la realidad surrealista del sueño onírico.

Esto es lo que finalmente hizo perder toda importancia a los temores de ver al hombre y su vida interfiriendo directamente en el plano del arte”.¹⁵

¹⁴ Kantor, 1984, 81

¹⁵ Kantor, 1984, 242

CUARTA ETAPA: TEATRO INFORMAL (1961)

Durante los ensayos de la obra *En la pequeña finca*, de Witkiewicz, Kantor inició una nueva etapa en la que hablaba del teatro como de una expresión informal, hecha de pura materia. Kantor deseaba realizar un teatro que tuviese las características de una materia cambiante y fluida, comparable a los materiales utilizados por él en el campo de la plástica.

Así, pensaba que en el ámbito del teatro, el sucedáneo de esa materia pictórica maleable es el gesto, el movimiento sin control y ciertos estados como la crueldad, el sadismo, el espasmo, la voluptuosidad, el delirio febril y la agonía, “estados biológicos que, por su insólita temperatura, pierden toda relación con la vida práctica y se transforman en material del arte”, según afirmaba.

Hay que considerar que, en su actividad plástica, Kantor adhería en estos años al movimiento informalista, una tendencia muy difundida en todo el mundo a fines de los '50 y luego, en los '60. Es por esto que, desde esta elección estética, estaba a favor del contacto directo con la materia. Pero ya no con una materia sólida que pudiese propiciar una forma ligada al constructivismo sino con

una materia fluida, inasible, que fuese capaz de alentar, mediante el automatismo, una creación azarosa. En este período, Kantor trabajó en el campo de la plástica a partir del automatismo, cultivando el gesto espontáneo en la pincelada y en la distribución aleatoria de la materia en el lienzo.

A partir de sus experiencias con la manipulación de los objetos, Kantor concibió la idea de convertir al actor en materia pura, a través de un proceso de despersonalización. Así surgió la idea de tomar un armario como elemento escenográfico e introducir allí a varios actores que, al moverse, se entremezclaran unos con otros. Allí apretados les era imposible manifestar su individualidad, de modo que llegaban a conformar un todo indiscriminado. Tras conseguir esa cualidad material en sus actores, Kantor pensó en transformar en materia al sonido por ellos producido, tales como escupitajos, balbuceos, palabras sobrepuestas y deformadas. El resultado pudo medirse en función de la acumulación de estos elementos: la informidad en los actores, la espontaneidad en las acciones, la descomposición del sonido.

También experimentó con barro y arcilla, cubriendo a los actores. Los estados que ellos conseguían tenían que ver con lo alucinatorio, la fiebre, el espasmo, la agonía y la vergüenza. Las acciones vocales – mascullar, llorar, gritar, escupir, ladrar – tuvieron lugar en funciones que podían durar entre tres y cuatro horas.

En este momento de su carrera en el campo de la actividad teatral, Kantor les propuso a sus actores continuar apelando a estados biológicos de una temperatura emotiva tal que consiguieran perder cualquier relación con la vida práctica. Las expresiones ligadas a la crueldad, el sadismo, la voluptuosidad o el espanto, pensaba, estaban completamente alejadas de las convenciones clásicas. A los efectos de favorecer esta clase de estados, amén de una estética apropiada a esta situación, Kantor presentó en su puesta de *La pequeña finca*, de Witkiewicz, parte de los resultados obtenidos con el armario ya mencionado: sus actores-personajes aparecían oprimidos, con “su dignidad degradada”, convertidos en pura materia. Según Kantor, la fascinación de esta propuesta radicaba en una metodología regida por el riesgo estético, la negación y la destrucción.

De este modo, al igual que el francés Marcel Duchamp, Kantor llegó a la conclusión de que un objeto adquiere valor artístico cuando se lo aparta de su función cotidiana. Por su parte, Kantor tomó solamente al objeto pobre, casi inutilizado para la vida diaria, porque según su punto de vista en ese estado es cuando puede ser atraído hacia “la esfera del arte”. Esta experimentación con

el objeto y el actor será el punto de arranque para que, en 1962, Kantor comience a profundizar sobre el concepto de Embalaje, una práctica artística que en 1958 ya había iniciado en la construcción de uno de los personajes de *El circo*, de K. Mikulski.

EL EMBALAJE, UN PROCEDIMIENTO EN CONSONANCIA CON LA ETAPA DEL TEATRO INFORMAL

Desde hacía tiempo atrás, Kantor había comenzado a añadir materiales a sus obras pictóricas – cuerda, diario, telas – y hasta algunos objetos, uno de los cuales, el paraguas, fue un elemento recurrente en su obra. Sin embargo, años después el artista llegó a la conclusión de que la acción de fijar un objeto a la superficie bidimensional de un cuadro era una pretensión ingenua, una mera intervención formal y, en suma, “un embellecimiento inútil”. Kantor llegó a la conclusión de que necesitaba pasar de la superficie del lienzo a la corporeidad que brinda el objeto en sí mismo. Pero también concluyó en que el objeto estaría en condiciones de manifestar una existencia artística cuando fuese recubierto y escondido. Así entonces, el artista determinó que ciertos artículos de embalaje – bolsas de plástico o de papel de todos los tamaños, paquetes, envoltorios y luego sobres de diversa dimensión y espesor – eran objetos que, perteneciendo a la categoría más baja, tenían la propiedad de revelar aquello que ocultaban.

Kantor escribió en 1962: “Tomo conciencia de que debo hacer algo con el objeto para que empiece a existir, algo que no tenga

ninguna relación con su función vital; siento que es necesario un ritual que sea absurdo desde el punto de vista de la vida y que pueda atraer al objeto hacia la esfera del arte. (...) “Desde mis prácticas más antiguas, sé que cuanto más baja es la “categoría” de un objeto, más posibilidades tiene de revelar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía. Las bolsas tienen sus propias categorías previas, que surgen de su “doble”, del “plegado” y manipulaciones de fábrica, acentuadas y articuladas por inscripciones, signos y cifras”.¹⁶

El Embalaje es una operación artística que consiste en encubrir a una persona o a un objeto. A medio camino entre la intervención plástica y el happening, el Embalaje tenía, para Kantor, potencialidades metafísicas.

Aunque el artista ubicara este fenómeno entre “la eternidad y el basurero”. Kantor afirmaba que el procedimiento teatral derivado del descubrimiento del poder expresivo del embalaje en su obra plástica fue por largo tiempo un verdadero motor de acción. Algunas de las fases de este ritual incluían acciones tales como plegar, pegar y anudar. En cuanto a su función, Kantor consideraba que el acto de embalar un objeto estaba ligado a la necesidad de su preservación, porque se encontraba acechado por el peligro del transcurso del tiempo y era menester protegerlo. Así lo expresó al final de su texto:

EMBALAJES: MANIFIESTO:

(...)
 ¡EMBALAJE!
 Cuando se quiere transmitir algo importante, esencial, propio,
 ...¡EMBALAJE!...
 cuando se desea preservar, cuidar para que dure, fijar, escapar al tiempo,
 ...¡EMBALAJE!...
 Cuando se tiende a esconder profundamente,
 ...¡EMBALAJE!...
 a defender contra la injerencia, la ignorancia, la vulgaridad...
 ...¡EMBALAJE!...
 ...¡EMBALAJE!...
 ...¡EMBALAJE!...¹⁷

Es necesario destacar que esta obsesión que Kantor profesaba por el envoltorio estaba en las antípodas de la propuesta artística que realizó el Pop Art, también en los años '60. Porque las cajas (el caso de *Brillo*) o las latas (*Campbell Soup*) del norteamericano Andy Warhol, exhiben el continente del producto como si estuviesen presentando un costado fascinante del mercado, como si se estuviese preconizando una reconciliación visual con la sociedad de consumo.

En cambio, Kantor presentaba como elementos investidos por un aura artística o

lírca únicamente a unos objetos devaluados, rasgados, desteñidos o deshilachados.

Por otra parte, Kantor descubrió que la oficina de correo es un lugar donde los objetos escapan a su destino utilitario:

EL CORREO

Es un lugar excepcional
 Donde están suspendidas
 Las leyes vitales de la utilidad.
 Los objetos –cartas, paquetes,
 Bultos, envoltorios, sacos
 Y todo su contenido
 Existen durante cierto tiempo
 Independientemente
 Sin propietario
 Sin lugar de pertenencia
 Sin función,
 Casi en el vacío,
 Entre el remitente y el destinatario
 Donde uno y otro
 Están impotentes,
 Sin significación,
 Privados de sus prerrogativas.
 Es un momento poco común
 En el que el objeto
 Escapa a su suerte.¹⁶

Más tarde, Kantor ligó el procedimiento del Embalaje a la idea de traslado. Entonces, los paquetes y los carros que los transportan se volvieron una sola entidad: una mochila podía asociarse a una rueda de bicicleta o los equipajes, a un cuerpo humano en situación de viaje o mudanza. En cuanto a sus espectáculo, las experiencias realizadas por Kantor respecto de embalajes humanos –muchas

de las cuales fueron realizadas con su esposa, María Stangret– fueron trasladadas a personajes de sus montajes teatrales que, como los de las obras de Witkiewicz, pertenecían a una clase aristocrática en decadencia, ataviados como vagabundos o mendigos, envueltos en toda clase de telas que disimulaban sus formas humanas, incluso unidos a sus pertenencias guardadas en paquetes o mochilas de gran tamaño.

¹⁶ Kantor, 1984, 67

¹⁷ Kantor, 1984, 65

¹⁸ Kantor, 1984, 70

1. EMBALAJE
(CROQUIS DEL
VESTUARIO)

**2. TADEUSZ
KANTOR**
"EDGAR WARPOL
- HOMBRE CON
MALETAS", 1967.
ESCULTURA

**3. TADEUSZ
KANTOR**
DURANTE EL
FESTIVAL DE
EDIMBURGO,
1972.



QUINTA ETAPA: EL TEATRO CERO (1963)

Esta nueva etapa surge con el montaje de *El loco y la monja* de Witkiewicz, para cuya puesta Kantor creó el vestuario de los personajes en consonancia con sus avances sobre la idea del Embalaje, a partir de una “incalculable cantidad de paquetes grandes y pequeños de diversos formatos, atados de manera extremadamente complicada por medio de un sistema absurdo de cordeles y tiras en el que los actores se embrollaban y agitaban”.

La etapa del Teatro Cero significó para Kantor el inicio de una nueva forma de abordar un texto dramático, profundizando la idea de no ilustrar un texto dramático. Siguiendo con sus postulados de un teatro autónomo respecto de la literatura, Kantor decidió trabajar a partir de la mera sonoridad de un texto, es decir, sin tener en cuenta la relación entre palabra y significado y, menos aún, entre la palabra y la emotividad que ésta pueda propiciar. Para lograrlo, Kantor pidió a sus actores que rompieran con la sintaxis convencional para convertir al texto en una sonoridad “bruta y primitiva”, de un modo más radical a como había procedido durante su etapa del Teatro Informal. En los escritos

acerca de la mencionada puesta de *El loco y la monja*, de Witkiewicz, Kantor enumeró los efectos buscados: “la neutralización de situaciones, sucesos, conflictos, estados psíquicos en su “aspecto” convencional, la monotonía, el juego con los estados de aburrimiento, tedio, la eliminación de la acción, del movimiento, del habla, contención a la hora de mostrar emociones hasta el estado vegetativo, la interpretación “a escondidas”, los juegos malabares con el vacío, con cualquier cosa “insignificante” e “indigna” de ser mostrada”.

Luego de integrar a su obra objetos dignos de desatención o de desprecio, Kantor ahora aplicaba un criterio similar en cuanto a las acciones teatrales, tomando solamente aquellas que resultaran insignificantes, triviales, ínfimas y accidentales. En uno de sus escritos de esta época y siempre en tren de manifestar su posición creativa, Kantor realizó una dura crítica del teatro, no ya tradicional, sino de aquel teatro que se consideraba heredero de las vanguardias artísticas del S.XX y que, por tanto, entendía que era necesario encontrar formas nuevas para representar nuevas dramaturgias:

“El teatro Cero (...) purifica la atmósfera de falsificaciones, mitos, alternativas artificiales, vanas querellas entre tendencias y sedicentes soluciones. Pone entre paréntesis la imagen del teatro de hoy. Los matices estilísticos del teatro actual son bastantes numerosos: Teatro pseudonaturalista nacido de la pereza y la comodidad (...) Teatro pseudoexpresionista del cual, después de una auténtica deformación del expresionismo, no ha quedado más que una mueca molesta muerta, estilizada, teatro surrealizante que aplica tristes adornos surrealistas, a la manera de los escaparates de los comercios de moda, teatro que no tiene nada que arriesgar y poco que decir, demuestra mesura cultural y elegancia ecléctica, teatro pseudomoderno que usa tal o cual medio tomado de las diversas disciplinas del arte contemporáneo al que, pretenciosamente, se aferra por artificio”. ¹⁹

En cuanto al trabajo del actor, en este mismo período Kantor se refirió al estado de no-representación. Para llegar a esta condición, el actor debía, según el director, acercarse a su propio estado personal, a su situación, sin dejarse arrastrar por la ilusión del texto. Así, la realidad del texto y la realidad del actor coexistían sin relación de dependencia. Los estados mínimos a los cuales el actor debería recurrir eran los opuestos a los que el teatro tradicional consideraba motivadores de sus intrigas. Ni pasión, ni deseo, ni avidez, ni heroísmo ni sufrimiento, sino más bien apatía, pérdida de voluntad, fastidio, inactividad, monotonía, ridículo e indiferencia, estados estos que debían ser expresados verbalmente en forma de sordina o cuchicheo. Es por esto que Kantor recomendaba escribir una suerte de guión de matices para encarar la no-representación. Así describía a sus actores:

“No tienen en cuenta al público Miran al vacío de pronto recuerdan algo sienten un interés súbito por detalles y bagatelas. (Frotan una mancha, observan atentamente un cordón de zapato, cualquier cosa mínima), y de nuevo meditan. Esfuerzos desesperados para retomar el hilo... Y otra vez la resignación, y así hasta el infinito hasta el aburrimiento Y la locura...” ²⁰

Otro texto del mismo período acerca de la actuación Cero:

LA NO-REPRESENTACION

El estado de no-representación es posible cuando el actor se acerca a su propio estado personal y a su situación cuando ignora y supera la ilusión (el texto) que sin cesar lo arrastra y lo amenaza. Cuando crea su propio curso de acontecimientos, estados, situaciones, que entran en colisión con el curso de los acontecimientos de la ilusión del texto, o están completamente aislados. Esto parece Imposible. Y sin embargo la posibilidad de transgredir ese umbral de lo imposible es fascinante. De un lado la realidad del texto, del otro el actor y su comportamiento. Dos sistemas sin relación, independientes, que no se ilustran. La “conducta” del actor debe “paralizar” la realidad del texto. Entonces, la realidad del texto Se hará concreta. Es posible que sea una paradoja, Pero no en lo que respecta al arte. ²¹

El espacio creado por Kantor para su puesta de *El loco y la monja* era extremadamente pequeño, ocupado, en gran medida, por un dispositivo de sillas plegables apiladas que, a modo de máquina, entorpecía las acciones de los intérpretes favoreciendo, en cambio, estados de no-representación. En esta misma etapa creativa, Kantor continuó investigando sobre este tipo de silla, uno de sus objetos fetiches, objeto utilitario que él presentaba desprovisto de su función característica, para criticar al teatro tradicional, a sus filas de butacas fijas y a sus espectadores inmovilizados.

Esta silla plegable fue, más adelante, construida por Kantor en hormigón, en una altura de alrededor de 14 metros y fue instalada en 1971 al aire libre, en los jardines del museo Henje Onstadt Kunstcentret, de Oslo. Otra silla similar está ubicada en un paseo público, en la ciudad polaca de Wroclaw.

“El escenario se compone
De una superficie
De muy pequeñas dimensiones.
Casi todo el espacio está ocupado por un enorme montón
De sillas
Plegables, idénticas,
Desteñidas por la lluvia y el viento,
Gastadísimas,
Apiladas como en reserva,
Como tijeras,
Como-no-funcionando,
Groseramente atadas con alambre,
Cordeles y puestas
En movimiento.
Esos movimientos se cargan de rasgos psicológicos

¹⁹ Kantor, 1984, 115

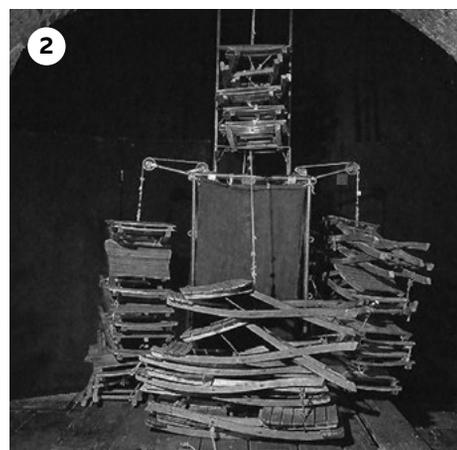
²⁰ Kantor, 1984, 122

²¹ Kantor, 1984, 118

Violentos,
 furiosos,
 nerviosos,
 espasmódicos,
 nacieses,
 expirantes,
 distraídos,
 risibles,
 monótonos,
 amenazantes.
 El sonido:
 Sordo, seco, brillante,
 uniforme.
 Ese enorme objeto
 cumple
 numerosas funciones:
 elimina,
 expurga,
 actúa sin piedad,
 sin reflexión;
 automático,
 idiota,
 es inquietante,
 divertido y trágico,
 fascina, atrae y rechaza.
 He utilizado un objeto
 excepcionalmente utilitario,
 y por eso cargado de una realidad
 insistente
 y brutal,
 en una posición
 que choca con la práctica.
 Le he dado un movimiento
 Y una función
 Absurda,
 Considerando la suya propia,
 Pero por eso mismo lo he transportado
 a la esfera

de la plurisignificación,
 del desinterés
 de la poesía.
 El espacio que
 queda para los que actúan no tiene nada
 en común
 con ese otro espacio
 que fascinaba al teatro
 hasta estos últimos tiempos.
 Llevado a los alrededores de cero,
 casi no existe, tan reducido y miserable
 que los actores deben pelearse
 para mantenerse en él”.²²

²² Kantor, 1984, 82



1. TADEUSZ KANTOR
Y LA ESCENO-
GRAFÍA PARA
EL LOCO Y LA
MONJA

2. MAQUINA DE SILLAS PARA EL LOCO Y LA MONJA (TOMA FRENTE)

3. TADEUSZ KANTOR
SILLA PLEGABLE DE HORMIGÓN. WROCLAW, POLONIA.

SEXTA ETAPA: TEATRO HAPPENING (1965)

El interés de Kantor por el Happening —una manifestación artística emblemática de los años '60— puede considerarse una forma de continuidad respecto de sus investigaciones plásticas ligadas al informalismo, incluidas sus experiencias con la técnica del Embalaje. El Happening (en inglés, acontecimiento) es una modalidad artística iniciada por el norteamericano Alan Kaprow en 1959 con el estreno neoyorquino de su obra *Dieciocho acontecimientos en seis partes*, evento que consistió en una serie de sucesos que eran mostrados al público en un orden determinado. Así, los espectadores eran testigos de diferentes escenas (una mujer exprimiendo naranjas, personas tocando instrumentos de juguete, artistas pintando) con la idea de “acrecentar la responsabilidad del observador”, es decir, de dejar librado al espectador la tarea de otorgarle un sentido a lo que está viendo.

Por lo general, los artistas de los primeros Happenings expusieron al público actividades familiares en contextos extrañantes, convencidos de que la costumbre y la rutina habían hecho tabla rasa con la percepción de la naturaleza de los acontecimientos de la vida. Jean Jacques Lebel definió: “todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como

una superación de lo real y lo imaginario, de lo psíquico y lo social, podría ser calificado de happening”.

En 1965 Kantor presentó un evento denominado *Cricotage*, lo que resultó ser el primer happening polaco. Tuvo lugar en el bar de la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, en Varsovia. A lo largo de una hora y media, 10 individuos —entre ellos, el propio Kantor y su esposa— mostraron, entre otras, las siguientes escenas: un hombre volcando carbón sobre el cuerpo desnudo de una mujer acostada sobre una mesa, tres hombres enjabonándose la cara que terminaban cubriéndose de espuma unos a otros, dos hombres comiendo fideos que sacaban de una valija, un hombre cubriendo el cuerpo de una mujer con vendas. Entretanto, hombres y mujeres recorrían el espacio llevando y trayendo objetos indefinidos de diferentes tamaños, como ocupados en “una mudanza interminable”.

Dos años después de su primer *Cricotage*, Kantor volvió a la idea de trabajar sobre el correo, lugar ideal para mostrar un objeto sin utilidad ni dueño, lejos del remitente y de su destinatario. Así, ideó otro happening, celebrado también en Varsovia:

²³ Kantor, 1984, 159

²⁴ Kantor, 1984, 177

LA CARTA: HAPPENING CRICOTAGE

Esta carta
 tiene 14 metros de largo
 dos metros y medio de ancho
 un espesor conveniente,
 y su peso asciende a 87 kilos.
 Está estampillada, sellada y
 dirigida.
 La carta se encuentra en la oficina de
 correos
 en la calle Ordynacka-Varsovia.
 Es el 21 de enero de 1967.
 La difícil función de entregar
 la carta
 será cumplida por
 siete carteros,
 funcionarios de la oficina de correos
 equipados con los uniformes obligatorios
 de servicio.
 Los carteros llevan la carta por las calles.
 A lo largo del camino
 Los informadores transmiten por teléfono
 Al público reunido
 en la Galería Foksal
 las informaciones concernientes
 a las particulares etapas
 del itinerario de la carta.
 La galería es pequeña,
 El local está pintado de negro,
 La gente espera
 algunos de pie, otros sentados o
 tirados en el suelo,
 (...)
 Llega el momento final:
 al de la aniquilación de la carta.
 La gente se arroja sobre la carta,
 la tiran al suelo,
 la pisotean,
 se arrojan sobre la masa caída,

patas arriba
 la despojan,
 desgarran,
 cortan
 y la hacen tiras.
 En un frenesí casi ritual
 de destrucción final
 se cumple
 la catarsis formal de este acontecimiento.²³

Happening panorámico del mar se llamó el happening ideado por Kantor para ser presentado en una playa de la localidad polaca de Lazy, frente al Mar Báltico. Fue concebido como un “concierto marino” y organizado frente a la costa (el movimiento de las olas era el único sonido) con grupos de sillas playeras ubicadas frente al mar, con el personaje del director de orquesta vestido en traje de gala, ubicado con su batuta en un podio instalado entre las olas, dirigiendo el concierto a espaldas de la concurrencia.
 La etapa del Teatro de Happening fue para Kantor un motivo para reflexionar sobre la necesidad de un actor cuya materia de actuación fuese “preexistente”:

“El actor no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargando con todo el fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS.

Lejos de ser la copia y reproducción fiel de su papel, lo asume conciente sin cesar de su destino y su situación.
 A veces se compromete a fondo con su papel de manera totalmente natural, para abandonarlo luego, cuando quiera, y confundirlo con el flujo libre, omnipresente y continuo de la

materia escénica” (Kantor, 1984, 172).
 En otro texto de la misma época, Kantor volvió a referirse acerca de su necesidad de crear un teatro que disuelva la ilusión, apelando a lo que el director considera “la materia prima de escena”, la realidad previa del actor:

PREEXISTENCIA ESCENICA

El texto (el drama)
 y su imperioso desarrollo
 desembocan necesariamente
 en la formación,
 desarrollo y acumulación de la ilusión.
 De la ilusión dramática (trama de la intriga)
 y literaria.
 Por instinto necesito disolver esa ilusión
 que se propaga
 como un parásito
 para no perder contacto con el fondo que
 ella recubre
 con esa realidad elemental y pre-textual,
 con esa “preexistencia” escénica que es la
 materia prima de la escena.²⁴

1. ESCENA DE
CRICOTAGE, VAR-
SOVIA, 1965.

2. ESCENA DE
LA CARTA, VAR-
SOVIA, 1967.

3. Y 4. ESCENA DE
*HAPPENING PA-
NORÁMICO DEL*
MAR, LAZY, 1967.



SÉPTIMA ETAPA: EL TEATRO IMPOSIBLE (1973)

El estreno de *Las monas y las mononas*, espectáculo basado en *Los hermosos y los monos*, obra de Witkiewicz de 1922, marcó el comienzo de esta nueva etapa. El ámbito donde se presentó fue, nuevamente, la Galería Krzysztofory, de Cracovia. Al igual que en un happening, el espectador estaba incluido en medio de la intensa actividad de los actores, de modo que fue ubicado de manera informal dentro del recinto. Rodeados de una gran cantidad de acciones que los actores realizaban en simultaneidad, los espectadores no estaban en condiciones de apreciar el desarrollo de todas ellas. Kantor explica al respecto:

“Con *Las monas y las mononas*, obra de Teatro Imposible, puse una trampa para la ilusión.

(...) Especialmente en Polonia, el guardarropas es un lugar que cualquiera querría evitar, pero el guardarropas es brutal e indispensable. (...) Así, todo el espectáculo transcurre prácticamente allí, en un lugar de bajo rango como es ése”.²⁵

En esta producción, muchos objetos tenían un rol de gran importancia. Algunos de ellos iban adosados a un actor, formando lo que Kantor llamó, a partir de 1980, Bio-Objetos:

“Un día comprendí que los objetos podían usarse como máquinas”, escribió el director, “Los llamé el bio-objetos. El objeto se vuelve máquina cuando la persona viviente se involucra con el objeto”. Algunos de sus bio-objetos llevaron aditamentos tales como ruedas, manivelas y palancas, construcciones sobre las que continuó trabajando hasta su última etapa creativa.

Con el estreno de *Las monas y las mononas* – obra que tuvo una versión cinematográfica ese mismo año, llamada *El guardarropa*, dirigida por Krzysztof Miklaszewski– la crítica especializada objetó la relación que el espectáculo de Kantor establecía con el texto dramático de Witkiewicz. Acerca de la relación entre obra escrita y acontecimiento escénico Kantor manifestaba:

“La acción del texto es algo listo y cumplido.

En contacto con el escenario comienza a tomar direcciones imprevistas. Es por eso que nunca sé nada preciso sobre el epílogo...

...En un momento los actores saldrán al escenario. Del drama literario sólo quedará una reminiscencia...

En mi comportamiento teatral, el principio de base (del cual tomaba conciencia cada

vez más concretamente) era el esfuerzo emprendido con el objeto de crear nuevas relaciones con el texto. Ante todo, hubo que darse cuenta de que existen dos realidades y no una sola,²⁵ luego separarlas radicalmente.

La “acción”, en el viejo teatro convencional, está ligada al encadenamiento de los hechos acumulados en el texto dramático. El elemento teatral “acción” sigue aún ese camino estrecho, con anteojeras en la cara y oídos tapados. Los resultados son miserables. Sin embargo, bastaría con *desviarse* de ese camino para encontrar el torbellino de la acción escénica pura, el elemento teatral por excelencia. Esa *desviación* representa el riesgo más fascinante del teatro, su mayor aventura. Hay que proceder a *desarmar* el texto y los acontecimientos que lo duplican. Es sólo desde el punto de vista de la práctica de la vida cotidiana que la cosa parece imposible. En el ámbito del arte (en este caso preciso, en el teatro), se obtiene una realidad incoherente, susceptible de ser formada libremente.

El hecho de neutralizar los acontecimientos, de anularlos, de ponerlos en situación de “ingravidez”, de hacer malabarismo con ellos, de crear otros, libera y pone en movimiento los elementos de la acción teatral.

(..) Yo concedo al texto de la obra mucha más importancia que los que pregonan la fidelidad al texto, lo analizan, lo consideran oficialmente como un punto de partida...y se quedan allí.

Considero que el texto (evidentemente, el texto “elegido”, “encontrado”) es el objetivo final –una “casa perdida” a la que se vuelve. La ruta que hay que recorrer, eso es la creación, la esfera libre del comportamiento teatral”.²⁷

²⁵ En Tadeusz Kantor's Exhibition

²⁶ Ilusión del texto y realidad del escenario

²⁷ Kantor, 1984, 232



1



2



3

1. TADEUZ KANTOR EN LA ESCENOGRAFÍA DE *THE WATER HEN*.

2. ESCENA DE *THE WATER HEN*, 1968

3. TADEUZ EN ESCENOGRAFÍA DE *EL GUARDARROPA*.

OCTAVA ETAPA: EL TEATRO DE LA MUERTE (1975)

La afirmación de Kantor acerca de que sólo es posible hablar de la vida desde la ausencia de la vida está en la base de esta nueva etapa que durará hasta la propia muerte del director, en 1990. Y esta idea suya de realizar un teatro con personajes que actúan volviendo de su propia muerte está íntimamente ligada a la aparición de maniqués en sus obras de teatro. Ya en los primeros años de su formación artística, Kantor se sintió atraído por el pensamiento de los simbolistas. Y al igual que Edward Gordon Craig pensaba que el actor —“sometido a pasiones diversas, a emociones incontrolables y, en consecuencia, al azar”— no estaba en condiciones de construir una obra de arte. Y comprendía, entonces, las razones por las cuales aquel proponía reemplazarlo por una súper marioneta, más allá de si esta decisión constituía o no una metáfora.

Así, Kantor también estaba convencido de que Heinrich von Kleist tenía razón cuando “había exigido que el actor fuera reemplazado por una marioneta, ya que estimaba que el organismo humano, sometido a las leyes de la naturaleza, constituye una injerencia extraña en la ficción artística nacida de una construcción del intelecto”. Estas afirmaciones, que ya estaban influenciando al artista plástico y

al titiritero que Kantor fue en su juventud, adquirieron una relevancia decisiva en ésta su última etapa creativa. Lo que sigue es parte de *ENSAYO: EL TEATRO DE LA MUERTE*,²⁸ texto al que pertenecen las citas anteriores, donde el creador habla de la importancia que tuvieron el movimiento Dadá y el Happening y de la desarticulación de la peligrosidad estética de las vanguardias, producto de una oficialización del arte. (...) “He aquí que en el camino que parecía seguro, el que tomó el hombre del siglo de las luces y del racionalismo, avanzan, saliendo de pronto de las tinieblas, cada vez más numerosos, los SOSÍAS, los MANIQUÉS, los AUTÓMATAS, los HOMÚNCULOS —creaciones artificiales que son otras tantas injurias a las creaciones mismas de la NATURALEZA, y que llevan en sí toda la degradación, TODOS los sueños de la humanidad, la muerte, el horror y el terror. Asistimos a la aparición de la fe en las fuerzas misteriosas del MOVIMIENTO MECÁNICO, al nacimiento de una pasión maníaca por inventar un MECANISMO que supere en perfección e implacabilidad al tan vulnerable organismo humano. Y todo en un clima de satanismo, en el límite del curanderismo, de las prácticas ilegales, la magia, el crimen y la pesadilla. Es

la CIENCIA FICCIÓN de la época, en la cual un cerebro humano demoníaco creaba al HOMBRE ARTIFICIAL: Esto significaba simultáneamente una súbita crisis de confianza con respecto a la NATURALEZA y a los campos de actividad de los hombres que le están íntimamente unidos”.

En el texto que sigue, Kantor define al objeto maniquí desde el significado que este objeto aporta a su visión teatral:

(...) “Los maniqués tienen también cierto relente de pecado –de trasgresión delictuosa. La existencia de criaturas creadas a imagen del hombre, de manera casi sacrílega y clandestina, fruto de procedimientos heréticos, lleva la marca de ese lado oscuro, y sedicioso de la actividad humana, el sello del crimen y los estigmas de la muerte como fuente de conocimiento. La impresión confusa, inexplicada de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida”

En alusión al *Teatro de la Muerte*, Kantor habla acerca de los motivos que lo impulsan a desplegar un discurso escénico impregnado de muerte:

(...) “Cada vez con más fuerza se me impone la convicción de que el concepto de VIDA no puede reintroducirse en el arte más que por la AUSENCIA DE VIDA en el sentido convencional (otra vez Craig y los simbolistas). Este proceso de DESMATERIALIZACIÓN se ha instalado en mis actividades creadoras, evitando sin embargo toda la panoplia ortodoxa de la lingüística y el conceptualismo. Es cierto que en parte esa elección estuvo influida por el gigantesco embotellamiento que sumergió esa

vía que de ahora en más es oficial y que constituye, lamentablemente, el último ramal de la gran ruta DADAISTA cubierta con los carteles de sus slogans: ARTE TOTAL, TODO ES ARTE, TODO EL MUNDO ES ARTISTA, EL ARTE ESTA EN SU CABEZA, etc”.

Kantor se refiere en este texto a la masificación de las vanguardias, de la pérdida de su fuerza de reacción contestataria respecto de lo instituido:

(...) “Lo que era un camino peligroso es hoy una cómoda autopista –seguridad y señalización hiper mejoradas. Guías, mementos, paneles indicadores, cartelitos, centros, complejos de arte– todo lo que garantiza una perfecta creación artística. (...) En esta autopista que a partir de ahora es oficial, el tráfico crece cada día y amenaza con ahogarnos bajo un torrente de borroneos insignificantes y pretendidos efectos teatrales. Hay que abandonarla lo más pronto posible, pero no es tan fácil. Y mucho menos porque –ciega y garantizada por el alto prestigio del INTELECTO, que cubre igualmente a sabios y a tontos– está en su apogeo la OMNIPRESENTE VANGUARDIA”.

Kantor manifestó en 1975 su deseo de abandonar “la autopista de la vanguardia para tomar los pequeños senderos del cementerio”. Irónicamente, en ese mismo año estrenó *La clase muerta*.²⁹ Dada la importancia de esta última fase de su obra, se hace necesario el análisis de ésta y otras producciones.

²⁸ Kantor, 1984, 239

²⁹ Obra que le valió el reconocimiento nacional e internacional que hasta el momento no había obtenido

5.

LA CLASE MUERTA
KANTOR
INTERNACIONALIZA
SU TEATRO

El estreno de *La clase muerta*—espectáculo subtítulo Sesi3n dramática— tuvo lugar en 1975 en la Galería Krzysztofory, de Cracovia, ubicada en un s3tano con paredes de ladrillo y cielos rasos abovedados y de baja altura, espacio que Kantor venía utilizando para los ensayos y para la presentaci3n de muchos de los espectáculos del Cricot 2. Luego del estreno, esta obra, tal vez la m3s conocida de Kantor, el grupo particip3 de los festivales m3s prestigiosos del mundo y, seg3n la cr3tica especializada, marc3 un antes y un despu3s en el llamado teatro de arte. Tambi3n hay que se3alar que este montaje fue copiado por muchos, tal como sucede cada vez que en el teatro irrumpe algo verdaderamente distinto.

Este espect3culo resume en s3 mismo todas las fases creativas de Kantor, exceptuando la modalidad happening. Basado en la obra de Witkiewicz *Tumor cerebral*, el montaje era un ejemplo de Teatro Aut3nomo: “Esta obra apenas si est3 presente” —afirmaba Kantor en referencia al texto inspirador— “Es como si el texto se alejara y se acercara alternativamente, lo que quiere decir que el espect3culo no se propone presentar la obra de Witkiewicz. Es cierto que hay personajes y situaciones, que est3n all3, pero 3nicamente para provocar la tensi3n entre la realidad del teatro y una realidad de invenci3n. Ese es el papel del texto “preexistente”, es decir, de un texto inventado antes del espect3culo, literario, dram3tico”, sosten3a en la entrevista con Krzyszt3f Miklaszewski que este Cuaderno reproduce m3s adelante.

Asimismo, una est3tica en consonancia con la llamada *realidad degradada* unificaba la concepci3n formal del espacio, los objetos y el vestuario de este espect3culo, un rasgo expresivo presente

en toda la obra anterior de Kantor, especialmente desde el inicio de su etapa del Teatro Informal. Tambi3n hab3a embalajes, maniqu3s, m3quinas y b3o-objetos, descubrimientos est3tico-formales que Kantor realiz3 en diferentes momentos de su carrera. Es por eso que *La clase muerta* podr3a ser considerada una s3ntesis del pensamiento pl3stico-teatral de Kantor. Por otra parte, con los maniqu3s y bancos de escuela, entre otros objetos, el artista realiz3 varias instalaciones en museos y salas de exposici3n, concretando de esta manera una suerte de di3logo con el espect3culo. Por otra parte, el realizador polaco Andrzej Wajda realiz3 en 1976, con la producci3n de P3ltel (Televisi3n Polaca) y con el consentimiento del mismo Kantor, una traducci3n f3lmica de *La clase muerta*. Pero las escenas filmadas al aire libre con los personajes ancianos corriendo por el campo en un d3a soleado, entre otras cosas, disgustaron a Kantor.

“Se ven entrar criaturas humanas —individuos en estado de senilidad— y unirse a cad3veres de ni3os” —explicaba Kantor en la citada entrevista— “Estos evocan excrecencias par3sitas hipertrofiadas que parecen estar en s3mbiosis con esos viejos de torpe vestiduras f3nebres y que no son otra cosa que esos mismos viejos en estado de larva, dep3sitos de recuerdos de la 3poca infantil olvidada y rechazada por la insensibilidad y el pragmatismo que nos hacen inaptos para captar nuestra vida en plenitud. Es el pragmatismo lo que aniquila en nosotros la imaginaci3n del pasado, Y es precisamente mi categor3a fundamental, lo que constituye el eje de las reflexiones que desarrollo sobre este tema. (...) en este espect3culo intento poner en evidencia el hecho de que nuestro pasado termina por transformarse en un stock olvidado donde, junto

a sentimientos clisés y retratos de los que alguna vez amamos, se mezclan sin ningún orden acontecimientos, objetos, ropas, personas. Su muerte sólo es aparente: basta con tocarlos para que comiencen a hacer vibrar nuestra memoria y a rimar con el presente. Esta imagen no es el producto de una nostalgia senil, sino que traduce la aspiración a una vida plena y total que abarque el pasado, el presente y el futuro”.

En el siguiente texto, Kantor describe el espíritu de *La clase muerta*:

UNA SALA DE CLASE

Surgidas del trasfondo de nuestra memoria,
 en alguna parte de un rincón apartado,
 algunas hileras de pobres
 BANCOS escolares de madera...
 LIBROS secos que se deshacen en polvo...
 en dos RINCONES el recuerdo
 oculto de castigos recibidos hace mucho y
 de figuras geométricas dibujadas con
 tiza en el pizarrón...
 el BAÑO de la escuela, donde se hace el
 aprendizaje de las primeras libertades...
 los ALUMNOS,
 viejos desvariantes al borde
 de la tumba, y los ausentes...levantan
 la mano en un gesto de todos conocido
 y se quedan así inmóviles...
 pidiendo algo,
 un último algo...
 salen...la clase se vacía...
 y de pronto todos vuelven...comienza enton-
 ces el último juego de la ilusión...
 la gran entrada de los actores...
 todos llevan niños pequeños como pequeños
 cadáveres...
 algunos se balancean inertes, aferrados

en un movimiento desesperado, suspendidos,
 arrastrándose como si fueran el
 remordimiento de conciencia, acurrucados
 a los pies de los actores, como si se arrastra-
 ran sobre esos especímenes metamorfosea-
 dos...criaturas humanas que exhiben
 sin vergüenza los secretos de su pasado...
 con las EXCRECENCIAS de su propia
 INFANCIA... 30

En este otro texto, Kantor realiza algunas con-
 sideraciones acerca de los personajes de *La clase
 muerta* a los cuales describe acto seguido.

“Los personajes de la CLASE MUERTA son in-
 dividuos ambiguos. Como si estuvieran pegados
 y cosidos con piezas diversas y pedazos sobran-
 tes de su infancia, de azares sufridos en sus vidas
 anteriores (no siempre respetables) de sus sueños
 y pasiones, no dejan de desintegrarse y transfor-
 marse en ese movimiento y ese elemento teatral,
 abriéndose implacablemente un camino hacia
 su forma final, que se enfría rápida e inelucta-
 blemente y que debe contener toda su felicidad
 y todo su sufrimiento. TODA LA MEMORIA
 DE LA CLASE MUERTA. Los últimos prepara-
 tivos para el GRAN JUEGO con el VACÍO
 se hacen apresuradamente. Como todo se
 desarrolla en un teatro los actores de la CLASE
 MUERTA respetan lealmente las reglas del
 ritual en el teatro, asumen papeles en una obra,
 pero aparentemente no les dan mucha impor-
 tancia, y por así decirlo actúan automáticamente,
 por costumbre; tenemos incluso la impresión
 de que se niegan ostensiblemente a apropiarse
 esos papeles como si solo repitieran las frases y
 los gestos de otro, soltándolos con facilidad y sin
 escrúpulos; estas reglas se derrumban de vez en
 cuando como si estuvieran mal aprendidas; hay

blancos y numerosos pasajes faltantes; debemos fiarnos de nuestra imaginación e intuición; tal vez no se representa ninguna obra; e incluso si se intenta una creación, ésta es de poca importancia frente al JUEGO que se está jugando en ese TEATRO DE LA MUERTE!

Esta creación de ilusiones, esta improvisación negligente, esta chafalonía, este aspecto superficial, estas frases trucas, esas acciones fallidas que no son más que intenciones, toda mistificación, como si se representara verdaderamente una obra, esa “futilidad” son las únicas que pueden convencernos de que tenemos esa experiencia y ese sentido del GRAN VACÍO y de las fronteras extremas de la MUERTE. La secuencia de la sesión de la Clase muerta, “colusiones con el vacío”, contiene de manera no ambigua el núcleo teatral de ese Gran Juego. Sería una broma bibliofílica injustificada tratar de encontrar esos fragmentos faltantes necesarios para un “conocimiento” completo del tema de la intriga de esta obra. Sería el método más simple de destruir una esfera tan importante como el “SENTIMIENTO.”

Es por eso que no es recomendable conocer el contenido de la obra de S.I. Witkiewicz, *Tumor cerebral*; es esta obra la que ha servido a los fines descriptos más arriba”

DRAMATIS PERSONAE

Una mujer de la limpieza –vieja primitiva– ejecuta sin cesar los gestos reales de su función. Su futilidad en el proceso de desintegración de la CLASE MUERTA

sugiere de manera deslumbradora, casi a la manera del circo, la naturaleza transitoria de todas las cosas. Estas funciones, las más bajas, se deslizan de los objetos a las

personas, ese arreglo de los cuerpos revela las regiones más alejadas de la MUJER DE LA LIMPIEZA - MUERTE.. Su metamorfosis final en una horrible patrona de burdel relaciona entre ellas las ideas más alejadas de una reconciliación no comprometedora sino humana: muerte –vergüenza –circo –putrefacción –sexo –artificio –pacotilla –degradación –pathos –absoluto... La mujer de la limpieza lee “las últimas novedades ‘... 1914... la declaración de la primera GUERRA MUNDIAL... el asesinato del príncipe heredero de Austria en Sarajevo... El celador canta el himno nacional austríaco “Oh, dios, ven en ayuda de nuestro Emperador”... (En la parte de Polonia ocupada por Austria el personaje de nuestro gracioso soberano Habsburgo era un símbolo revestido en el encanto de los deseos de nuestras abuelas y una burla hacia ese magnífico maniquí)

Un celador –persona de la “clase más baja”, inseparable de la clase de escuela, en quien afluye toda la melancolía del tiempo pretérito-perfecto, ya que estará sentado en su silla para la eternidad –y sus regresos equívocos a la vida son también una de las travesuras de la clase, no hay que tomarlos en serio...

Una mujer en una ventana. La ventana es un objeto extraordinario que nos separa del mundo “del otro lado”, de lo “desconocido”... de la Muerte... La cara detrás de la ventana –desea absolutamente evocar algo, desea ver algo a toda costa; en un sentimiento de angustia absoluta la mujer mira todo lo que pasa alrededor de ella, y su comentario incesante se hace cada vez más maligno y venenoso; se transforma en una Furia y sus incitaciones líricas para la organización de un picnic de primera, terminan en frenesí de temor y de muerte.

El viejo de los baños está como antes en el

retrete, en ese lugar en la soledad se codea con la libertad... está sentado de manera indecente a horcajadas y sumergido en cuentas que nunca terminan (tal vez era un pequeño comerciante en una pequeña ciudad)... galvanizado de miedo y de dolor prosigue sus disputas no claramente definidas con Dios... sobre ese escandaloso monte Sinaí.

El viejo de la bicicleta de niño no quiere separarse de su pequeña bicicleta, lamentablemente juguete de infancia abollado... sin cesar realiza paseos nocturnos en ella, pero el lugar se ha achicado curiosamente hasta ser una clase de escuela, da vueltas alrededor de los bancos...y no es él quien está sentado en ese vehículo insólito, sino un niño muerto con los brazos extendidos... todo esto sucede durante la LECCION NOCTURNA y en un SUEÑO...

Una prostituta sonámbula ha cometido notorios excesos mientras estaba todavía en la escuela...hacia como si fuese un maniquí en una vidriera, un maniquí licencioso, a menudo desnudo en público... no se sabe si sus sueños se realizaron más tarde... ahora en este SUEÑO DE LA CLASE MUERTA, hace su truco indecente alrededor de los bancos, con el gesto obsceno de mostrar los pechos ... Unas "buenas travesuras" hechas en la escuela –Incidentes lúgubres y penosamente "puestos al desnudo", "novatos", "llenos de granos" sobre los cuales se pasa en un silencio incómodo, pero reconocidos como las formas inferiores de desarrollo por los adultos –son verdaderamente la materia "primaria" y original de la vida. Su desinterés y su ineficacia para la vida los llevan cerca de las regiones del arte. Contie-

nen la nostalgia de los sueños y la extremidad de las últimas cosas. Sus ejecuciones vitales, "maduras", son una horrible degeneración sancionada.

La mujer de la cuna mecánica se transforma en objeto de una broma cruel de toda la clase; la persiguen y la atrapan y la ponen en una máquina especial que en el inventario figura bajo la rúbrica "MÁQUINA FAMILIAR". Sus funciones no son ambiguas. Habría que hacer notar al pasar que en este teatro todas las funciones mentales y biológicas están en general "objetizadas" de manera escandalosa. Con este fin, se utilizan diversas clases de "máquinas", generalmente más bien infantiles y primitivas con escaso valor técnico pero con enormes poderes imaginarios.

La "máquina familiar" se manipula a mano, y provoca la apertura y cierre mecánico de las piernas de la culpable. No hay duda de que es el ritual de la puesta en el mundo; la MUJER DE LA LIMPIEZA/ MUERTE trae una CUNA MECÁNICA que se parece más bien a un pequeño ataúd. Consecuencia ya comprensible, la CUNA MECÁNICA (esta vez literalmente) acuna a dos balas de madera que hacen un ruido Seco, despiadado. Es la broma de la brutal MUJER DE LA LIMPIEZA... nacimiento y muerte –dos sistemas complementarios (Todos estos happenings están relacionados de manera oscura y enigmática con happenings extraídos de la piedad). No es entonces sorprendente que la misma MUJER DE LA CUNA MECÁNICA –sometida a otras "ceremonias" extrañas, casi a un EMPALMIENTO ritual y lapidación con sus detritus–cante una CANCIÓN DE CUNA que es un grito desesperado... ³¹

³⁰ Kantor, 1984, 255

³¹ Kantor, 1984, 256



1. ESCENA DE
WIELOPOLE,
WIELOPOLE

2. ESCENA DE
WIELOPOLE,
WIELOPOLE

3. ESCENA DE
LA CLASE
MUERTA



WIELOPOLE, WIELOPOLE, SEGUNDA REALIZACIÓN DE LA ETAPA DE EL TEATRO DE LA MUERTE.

Si en *La clase muerta* Kantor hacía referencia a su niñez escolar, valiéndose de algunos personajes y situaciones de Tumor cerebral, de Wietkiewicz, en *Wielopole, Wielopole*, obra estrenada en 1981 en colaboración con el municipio de Florencia y el Teatro Regional Toscano, se centraba en su propia infancia sin recurrir a ningún texto literario. De este modo, hacían su aparición en “la habitación de la niñez” un grupo de personajes —“como impresos en la memoria”—los cuales representaban a su padre y a su madre, su abuela, el hermano de ésta (el cura de la aldea), sus tíos y tías. La estética general del espectáculo volvía a estar en consonancia con la categoría que Kantor denominaba realidad del último rango. Y los personajes estaban trabajados desde la conciencia de la muerte, corporizando a unos muertos que, según caracterizaba el mismo director “basta con tocarlos para que comiencen a hacer vibrar nuestra memoria y a rimar con el presente”. Y como en el anterior montaje, *Wielopole, Wielopole* también presentaba a algunos personajes duplicados mediante muñecos de tamaño natural. Por más, contaba con la participación de los hermanos Janicki (también presentes en *La clase muerta*) cuya condición de gemelos reforzaba

aún más el tema de la duplicidad. “LOS SOCIOS —individuos REPETIDOS—, jerarquía de doble sentido: MANIQUIES, casi vivos y actores vivos, pero ya en el recuerdo. Los únicos que están vivos en el teatro son los ESPECTADORES”³²

Precisamente es la noción de repetición lo que Kantor trabajó en esta puesta, como “una forma de profundizar en la realidad”. De allí el nombre del espectáculo, que repite el del pueblo donde Kantor nació. Por otra parte, fue una fotografía —un arte que duplica a su modelo— el objeto que le brindó a Kantor un primer punto de partida para la creación de su obra: la foto que se tomó su padre junto a otros reclutas el 12 de septiembre de 1914, según afirmaba el propio director, siete meses antes de que Kantor naciera, y un mes y medio después de comenzada la Primera Guerra Mundial. Asimismo, “el ejército, el soldado, el individuo militar” interesaron a Kantor por su condición de “individuos idénticos, convertidos en centenares de órganos de esa monstruosa geometría de la disciplina”.³³

Acercas de la repetición, Kantor escribió:

³² Revista Espacio, 1986, 131

³³ Revista Espacio, 1986, 127

LA REPETICIÓN

La repetición tiene distintas variantes, la más profunda es como un eco, se trata de la misma realidad que existe aquí, pero inmaterial. Una conciencia repentina de que el tiempo pasa y de la muerte.

Otra variante: la que se realiza en el aprendizaje de la memoria; al memorizar transferimos la realidad de un pasado que muere continuamente.

Otra variante más: si pudiésemos comprimir el tiempo, tendríamos una repetición perfecta, infinita, terrorífica, inhumana. En este caso, el tiempo solar, adaptado a nuestro organismo, no nos podría proteger de la visión simultánea de la ETERNIDAD, del VACÍO, ni tampoco de la muerte.

Otro ejemplo de repetición, que ofrece toda una gama de posibilidades creativas al actor es la repetición mímica. Son hábitos de los niños, disfrutaban con ellos sin tener una finalidad concreta. Son también la mejor arma contra la pseudo-seriedad obtusa y peligrosa. Peligrosa para la vida, como sabemos perfectamente por la historia.

El niño defiende su vida. El artista también. La repetición quita a la realidad su significado vital, la fuerza de la actividad práctica de la vida, de forma que la realidad se vuelve impotente y sin beneficio para la vida práctica. Pero se trata de una forma que toma un poder colosal en el pensamiento, en la imaginación. Es decir, en la esfera que decide las dinámicas de la vida humana y su DESARROLLO. ¡Una operación brillante! ³⁴

El crítico polaco Jan Kott citaba a Roland Barthes para referirse a sus conceptos sobre la fotografía vertidos en su libro *Cámara lúcida*: “una fotografía es a la vez tiempo muerto y recuperado. Un signo de la muerte, una semblanza de lo que ha sido, queda inmovilizado, vive y resiste, expuesto sólo a la descomposición de la celulosa. Las fotos son, también, dobles de los muertos” ³⁵. Asimismo, Kott advertía que, si en *La clase muerta* la misma muerte estaba personificada en el montaje por la Mujer de la limpieza, en *Wielopole, Wielopole* era la Viuda del Fotógrafo quien tenía ese rol. Efectivamente, este personaje es el que portaba una cámara fotográfica de pie que, en el momento de disparar se convertía en una ametralladora. Así, explicitaba el efecto que la fotografía produce al ser vista cuando las personas retratadas están muertas: en el momento de fotografiarse, una persona inmoviliza su imagen y, de algún modo, muere en vida si bien también pasa a convertirse en recuerdo. “En *Wielopole, Wielopole* –decía Kott– los siete reclutas de la Primera Guerra llevan uniformes descoloridos, y sus caras tienen color de tierra. Se mueven como marionetas. Están muertos pero han sido exhumados. En la escena final, después de su Última Cena, todos los personajes son arrojados dentro de una humilde sepultura. Esta misma fosa común acoge también a sus dobles desnudos, los maniqués”. ³⁶

Acerca de la presencia del propio Kantor en escena, algo que se repitió en todos sus espectáculos de la etapa de El Teatro de la Muerte, en una entrevista explicó: “Con respecto a mi presencia en escena, yo tengo

que estar allí como “elemento”. Por ejemplo, no podría presentar un cuadro en una muestra y no estar presente; yo debo estar al frente de la pintura mientras el cuadro es todo eso que sucede alrededor. Claro que no estoy presente como autor; más bien me presento como una vergüenza porque en realidad se trata de algo incómodo. ¿Qué director conoce usted que quiera salir al escenario? Allí están juntos el impudor y la vergüenza. Aunque también soy un exhibicionista máximo, porque los actores tienen razones para exhibirse, pero yo...”. ³⁷

³⁴ Revista Espacio, 1986, 128

³⁵ El público, 1987, 3

³⁶ El público, 1987, 3

³⁷ El Baldío, arte, cultura y antropología, 1997,1

¡QUE REVIENTEN LOS ARTISTAS! Y LAS DOS ÚLTIMAS PRODUCCIONES DE KANTOR: NO VOLVERÉ MÁS AQUÍ Y HOY ES MI CUMPLEAÑOS.

Estrenada en Nüremberg en 1985, *¡Que revienten los artistas!* constituyó una nueva ocasión para que Kantor revisitara su propia biografía, un gesto memorioso que, según ya se dijo, repetirá hasta su último espectáculo. En aquella oportunidad, había dos personajes que representaban al director, aparte de estar él mismo presente a un costado de la escena. Los tres ‘personajes Kantor’ aparecían anunciados de este modo en el programa de mano: –yo mismo en persona, autor principal (el propio Kantor en escena)– yo, el agonizante, personaje teatral (interpretado por uno de los gemelos Janicki, “duplicado” por su hermano)– yo, cuando tenía seis años (interpretado por un niño).

Si en el montaje el tiempo presente tenía en el Kantor de carne y hueso su referencia y el tiempo futuro estaba señalado en el personaje que representaba al director en el momento de morir, la representación del tiempo pasado podía fijarse en el año 1921 –Kantor tenía 6 años– cuando el Mariscal Jozef Pilsudski (el personaje de María Stangret que va montado en un esquelético caballo) rechazó la invasión de la Rusia bolchevique y se instaló en el poder. Como en todas las producciones pertenecien-

tes a su último período creativo, vestido de traje oscuro, con bufanda o pañuelo al cuello y sentado a un costado de la escena, Kantor daba aquí también la señal para el comienzo del espectáculo. Corregía la posición de los actores o su vestuario cada vez que le parecía conveniente, interviniendo en algunos tramos del montaje. Los actores también parecían interrogarlo con la mirada a la búsqueda de su autorización para realizar alguna de las acciones.

En cuanto a los demás personajes unos eran interpretados desde un carácter desnaturalizado y próximo al mundo de los objetos y otros, desde una perspectiva humorística cercana al cine mudo y al teatro de feria. Además del Mariscal y sus generales, aparecían en escena los personajes de La Madre, Asclepio, médico de origen griego, El propietario del depósito de cadáveres del cementerio, El carcelero, Los dos esbirros, El tramposo, El colgado, La fregona, El mugriento, La puta del cabaret, luego convertida en El ángel de la muerte, La mosquita muerta, El difunto y Veit Stoss, este último, escultor alemán del S.XV, autor del Altar de la Dormición de la Basílica de Santa María de Cracovia, pieza que es considerada una de sus obras maestras.

El personaje de Stoss hablaba acerca de las torturas a las que fue expuesto, en castigo por sus deudas. Otros personajes en la obra también vivían situaciones de violencia y hasta los integrantes de un grupo teatral clandestino (en alusión al fundado por el propio Kantor en los años '40) se veían convertidos en presos y se comunicaban entre sí golpeando grandes cajas de madera, utilizando lo que sería un código secreto. A modo de parodia, el título del montaje también aludía al destino del artista. Porque el nombre de la obra surgió durante una protesta en una galería de arte en París, donde se anunciaba la realización de un evento que no concitaba la aprobación de los vecinos. Una de las asistentes profirió la frase que, al ser escuchada por Kantor, se convertiría en el título de la obra.

Es que la incompreensión y la marginación que sufren los artistas por parte de la sociedad, según Kantor subrayó, eran temas centrales de esta obra. “Los verdaderos artistas revientan siempre”, afirmaba el creador en una entrevista con el periódico *El país*, durante su participación en VI Festival Internacional de Teatro de Madrid, “Muchos se han suicidado porque no soportaban el mundo exterior. En mi concepto del arte, los artistas deben morir porque la creación debe suponer la descomposición del individuo, pero hay demasiados artistas oficiales cercanos al poder, como en este festival”.

En 1988, Kantor escribió y puso en escena una obra centrada, más que en su pasado familiar, en el pasado de sí mismo, como artista. Se llamó *Jamás volveré aquí o Ya nunca volveré aquí*, espectáculo que reunía personajes y situacio-

nes de otras producciones. El crítico del diario *El País*, de Madrid, Joan de Sagarra, escribió sobre el estreno de esta obra, en la Akademie der Künste, de Berlín:

“De nuevo irrumpen los fantasmas en el escenario: los viejos de *La clase muerta*, con la conserje asesina; los familiares de *Wielopole*, *Wielopole*; la madre, la tía, la hermana, el cura y el rabino; el ahorcado y los militares de *¡Que revienten los artistas!* (1985). De nuevo aparecen los terribles instrumentos del polaco, como la máquina de fotografiar-ametralladora, que al tiempo que fotografía da la muerte, roba la imagen (zdjecie, fotografia en polaco, viene de un verbo cuyo significado es precisamente éste: robar la imagen). Y de nuevo, todo ese mundo grisáceo, poblado de cruces y armas mortíferas, es sacudido por los compases del tango (*Tiempos viejos*, de Canaro), y los himnos hebraicos, o bien es acunado por un scherzo de Chopin. Más aún: en ese nuevo espectáculo la memoria kantoriana se remonta hasta *La gallina de agua*, la obra de Witkiewicz, que el *Teatro Cricot 2* estrenó en Cracovia en 1968, y que tres años más tarde presentaría en el Festival de Nancy.

Frente a los fantasmas se sitúa, desafiante, un Kantor que arrastra, cogido del brazo, un ataúd, su propio ataúd. (...) Kantor lee el epílogo de la obra. Un epílogo-testamento sacado de *El retorno de Ulises*, de Stanislaw Wyspianski, que Kantor había montado en Cracovia en 1942, en plena guerra. En ese testamento Kantor dice: ‘Nada tengo detrás de mí, nada delante de mí. Nadie vuelve vivo al país de su juventud. Mi patria está en mi corazón, y hoy la llevo en el deseo. Hoy, en mi nostalgia, una sombra sucede a otra sombra, se oyen ruidos, el barco está repleto de hombres, acaba de

zarpar. Gritan, no puedo reconocerlos. ¿Quiénes son? Gritan, se quejan, se ríen, las olas me impiden oírlos. Es el barco de los muertos. Allí, a lo lejos está Itaca, mi patria; allí acaba mi vida”.

En 1990, Kantor escribió *Hoy es mi cumpleaños*, su último espectáculo, el mismo que estaba ensayando cuando murió el 6 de diciembre del mismo año. A pesar de la división entre los mismos actores del *Cricot 2* acerca de si estrenar o no la obra, el montaje subió a escena en Francia, en enero de 1991 para luego realizar una gira europea, con una silla vacía en el escenario, aludiendo a la ausencia del creador. El espectáculo retomaba los recuerdos de la guerra, además de situaciones vividas en el seno de su familia. Pero también se refería como nunca antes a su obra plástica. Tres grandes marcos presidían la escena, donde entraban y salían los personajes, en muchas oportunidades inmovilizados como si fuesen fotografías o grupos escultóricos. El personaje de María Jarema, co-fundadora del *Cricot 2* y hasta de Meyerhold, recordado a través de la lectura de un texto suyo, eran algunas de las presencias invocadas.

El periodista Luciano Monteagudo, presente en una de las funciones de esta obra que tuvo lugar en el Hebbel Theater de Berlín, realizó una reseña del espectáculo para el diario *Página/12*: “A un costado del escenario hay una silla vacía, frente a esa silla hay una pequeña mesa con una fotografía familiar iluminada tenuemente por una lámpara de querosene. Hacia allí se dirige en procesión toda la compañía y, uno a uno le van diciendo a ese espacio hueco, donde casi se puede intuir el espectro de Kantor: “Hoy es tu cumpleaños,

hoy es tu cumpleaños” (...) Los actores —entre los que no cuesta reconocer a los mellizos Janicki y a María Stangret, la viuda de Kantor— aparecen siempre encerrados en el interior de un cuadro, enmarcados eternamente para el recuerdo. Pero también hay otros cuadros en escena. A la derecha surgen algo así como las fantasías eróticas de Kantor, presididas por una transfiguración siniestra de una de las célebres infantas de Velásquez. A la izquierda está su propio autorretrato animado por un actor de notable parecido físico con Kantor, que con la paleta y los pinceles de los años jóvenes de la escuela de Bellas Artes de Cracovia se convierte en testigo de su vida futura. (...) **38**

A modo de cierre de su última etapa creativa, en *Los clichés de la memoria*, texto contenido en *El teatro de la muerte y otros ensayos*, Kantor resumió sus motivaciones e inquietudes artísticas: “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... ¡INMÓVILES! 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 con 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 muer-

tos, 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 BURLÓN Y LA IRONÍA 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 conseguir la paz, puedo incluso llamar a esta habitación EL DEPÓSITO DE CADÁVERES DEL CEMENTERIO o, si no, EL ALBERGUE DE LA MEMORIA. He contratado, incluso, a un lúgubre propietario para este local.

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, 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 piruetas pseudo-científicas. Después de tantos conflictos y de franquear tantas etapas, hoy veo con bastante claridad el camino recorrido y comprendo, porqué he rechazado siempre con tanta obstinación un estatus oficial e institucional. O quizá: porqué 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”³⁹

³⁸ Página/12, 16/23/91

³⁹ Kantor, 2010, 207

6.

ACTOR;
**OBJETO Y
VESTUARIO**

Desde la creación del *Cricot 2*, –recordemos que este colectivo fue formado en 1955 por actores “no profesionales” y hasta por personas “directamente tomadas de la vida”, llegados desde otras disciplinas artísticas, como la poesía y la plástica– Kantor se sentía en las antípodas de la organización del teatro de su época, de corte empresarial, obligado a la producción en serie y sin interrupción y atado a la necesidad de crear temporadas en base al repertorio que proveían los autores. No obstante sus críticas, Kantor continuó realizando escenografías en los teatros oficiales de su país, por lo menos, hasta 1963.

Conocer en profundidad de los principios de organización del teatro de entonces, al cuestionar que no era tenido en cuenta el ritmo propio de la actividad creadora, el *Cricot 2* aparecía, en palabras del propio director, “como un golpe dirigido contra el teatro profesional, convencional e institucionalizado, que no tenía mucho que ver con la creación”. Por estos motivos, Kantor contó con intérpretes que aceptaron su particular concepción de la escena: “un espectáculo no es un producto terminado, es un campo abierto en el cual la creación continúa su batalla”, según las palabras del director.

“Preso en una forma de producción ligada a los imperativos económicos de una sociedad de consumo, el actor había perdido, según Kantor, su poder contestatario que lo acompañaba desde el origen de su profesión: “El actor-artista ha sido desarmado y domesticado. Su capacidad de resistencia,

tan importante para él mismo como para la función que tiene en la sociedad, ha sido quebrada, lo que lo lleva a obedecer a todas las conveniencias y a las leyes que rigen el bienestar en una sociedad de producción y consumo, y a perder su independencia que es lo único que le permite actuar sobre la comunidad al situarlo fuera de ella”.⁴⁰

En los comienzos del teatro griego, en el pasaje del ritual dionisiaco a la representación del mito, Kantor destaca el momento en que uno de los celebrantes se separó de la audiencia de feligreses, produciendo la individuación de roles, el primero de los pasos hacia la creación de un fenómeno que derivaría en el acontecimiento teatral: “He aquí que, del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN, alguien que acaba de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural. Sus móviles no eran ni el orgullo (como en Craig), ni el deseo de atraer sobre sí la atención de todos. Solución en exceso simplista. Lo veo, más bien, como un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico por haber osado quedarse solo con su suerte y su destino. Y si agregamos ‘Y con su PAPEL’, tenemos delante al ACTOR”.⁴¹

Ese ALGUIEN que protagonizó aquel momento revolucionario fue encarnándose sucesivamente a través del tiempo en histrión y comediante de raigambre popular, único modelo de actor que reivindicó el director polaco, así retratado en *La condición del actor*.⁴²

⁴⁰ Kantor, 1984, 174

⁴¹ Kantor, 1984, 248

⁴² Kantor, 1984, 175

EL ACTOR

- retrato desnudo del hombre,
- expuesto a todo lo que llega,
- silueta elástica.
- El actor,
- en las ferias,
- exhibicionista desvergonzado,
- simulador que muestra lágrimas,
- risas,
- el funcionamiento
- de todos los órganos,
- las cumbres del pensamiento, del corazón y las pasiones,
- del vientre,
- del pene,
- con el cuerpo expuesto a todos los peligros,
- y todas las sorpresas;
- ilusión,
- modelo artificial de su anatomía
- y de su mente,
- renunciando a la dignidad y el prestigioso,
- atrayendo el desprecio y la burla,
- tan cerca de la basura como de la eternidad,
- rechazado por lo que es normal
- y normativo en una sociedad.
- Actor
- viviendo sólo
- en lo imaginario,
- llevado a un estado de insatisfacción crónica
- y de descontento ante todo,
- lo que realmente existe
- fuera del universo de la ficción,
- que lo lleva
- a una nostalgia perpetua
- que lo obliga

- a una vida nómada
- Actor de feria,
- errabundo eterno
- sin lugar en el mundo,
- buscando vanamente un puerto
- con todos sus bienes
- en el equipaje:
- sus esperanzas, sus ilusiones perdidas,
- lo que hace su riqueza
- y su carga,
- una ficción
- que defiende celosamente hasta el fin
- contra la intolerancia de un mundo indiferente.

En los primeros años del *Cricot 2*, Kantor decía buscar un estilo de actuación a un tiempo tipificado e improvisado, una versión abstracta y surreal de la *Commedia dell'Arte*, según él mismo definió. Luego detalló rasgos de comportamiento escénico para su actor: no debía presentar un compromiso emocional con su personaje, debía accionar de manera autónoma respecto del texto elegido –nunca ilustrarlo con sus acciones– y debía apelar a efectos gestuales y sonoros contrastantes. En su etapa del *Teatro informal*, al equiparar la materia pictórica fluida con el trabajo del actor, Kantor buscó en su despersonalización aquella calidad de materia maleable que deseaba lograr. Así, el actor asumía unos personajes degradados, comparables al objeto de la más baja categoría, elemento plástico central en la obra de Kantor.

El Embalaje fue el procedimiento resultante de aquella búsqueda. Y fue en esta zona de prueba donde el vestuario y el objeto

comenzaron a formar parte indisoluble del actor y sus personajes. Creados a partir de elementos desgastados, el vestuario y el objeto tenían, según Kantor, el poder de “existir” junto al actor. En la etapa del *Teatro Cero*, el actor se acercó aún más al objeto: Kantor le asignó acciones ínfimas, desinteresadas hasta llegar a la expresión del hastío. A partir de una economía de movimiento extrema y de la casi ausencia de discurso verbal, surgió entonces una categoría de actuación que Kantor denominó estado de *no representación o actuación cero*.

La fusión entre actor, objeto y vestuario daba por resultado a un cuerpo prolongado materialmente, lo cual originaba un estilo de actuación singular. En sus puestas de sus etapas de *Teatro Autónomo, Informal y Cero*, Kantor presentó una multitud de personajes indisolublemente unidos a sus vestuarios y objetos: un bufón atado por una cuerda a una columna, una monja con una pierna artificial, una mujer “embalada” en harapos, un hombre “casi biológicamente soldado” a una enorme mochila. Los colores que prevalecían en aquellos montajes (y en realidad, también en los espectáculos posteriores) eran los marrones, crudos y grises; los materiales, el trapo, el papel maché, el metal envejecido y la madera.

En cuanto a la etapa de la creación de *Cricotages*, o *happenings*, Kantor pedía a sus actores que no representasen ningún papel sino que se concentrasen en sus propias predisposiciones físicas y mentales. Y cuando lo considerasen conveniente,

tenían la opción de abandonarlo todo y permanecer en estado cero. En la etapa final, el Teatro de la muerte, Kantor encontró en los maniqués el objeto central de su estética. Si ya los había utilizado en puestas anteriores (en *Balladyna*, en los años '40, en *La gallina de agua*, en los '60 y en *Los zapateros*, en los '70) a partir de *La clase muerta* será su objeto fetiche hasta el final: una construcción que buscaba replicar a un ser humano, en tanto que sus actores apelaban cada vez más a un comportamiento repetitivo y desnaturalizado, cercano al de los autómatas. De este modo hacía realidad su deseo de hablar de la vida a través de la muerte:

“En mi teatro, un maniquí debe transformarse en un MODELO que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos, un modelo para el ACTOR VIVO”⁴³

La música –como un leit-motiv que subía y bajaba su volumen– enmarcaba la estética resultante, como el Vals François en *La clase muerta* y la Marcha de la Infantería gris o el Scherzo en Si menor, de Chopin en *Wielopole, Wielopole*. Otras veces, la música utilizada por Kantor provenía del cancionero popular polaco o eran himnos litúrgicos católicos o judíos. “La música o la esfera sonora” –definía el director en una entrevista con Denis Bablet, en 1988– “Sí, para mí es inseparable de la creación. No se trata de dar al espectáculo un refuerzo con la música ni de concebir un decorado sonoro”. Y agregaba: “En mi vida no necesito una música muy refinada”.

Una ventana, valijas, una máquina de coser, pupitres escolares, grandes cruces de madera y ruedas de bicicleta fueron algunos de los objetos que manipulaban los actores en las últimas puestas de Kantor. Objetos que, mediante la intervención plástica primero y el accionar del actor, después, se convertían en máquinas de valor metafórico. A modo de ejemplo se pueden mencionar la ametralladora-cámara fotográfica y la cama, cuyo elástico cambiaba de lado mediante una manivela, en *Wielopole, Wielopole*, y la cuna mecánica, en *La clase muerta*. Por otra parte, defender la cualidad autónoma de estos objetos en relación a los montajes teatrales para los cuales fueron creados fue una preocupación permanente del propio Kantor, quien organizó diversas exposiciones e instalaciones tanto en la Cricoteka, centro de documentación del *Cricot 2* creado en los años '80, y en la Galería Krzysztofory, ambas en Cracovia, como en otros museos de Europa. Inaugurado en 2010, el edificio de la nueva Cricoteka refuncionalizó una antigua central eléctrica en sala de exposiciones y biblioteca, rodeado por una moderna estructura de hierro, cristal negro y concreto, frente al río Vístula. Allí se exponen, en permanente renovación, muchos de los objetos y vestuarios de los espectáculos del *Cricot 2*.

⁴³ Kantor, 84, 247

7.

KANTOR Y GROTOWSKI: **SIMILITUDES Y DIFERENCIAS**

Tadeusz Kantor y Jerzy Grotowski coincidieron en 1957 en una producción del Teatro Poezji, de Cracovia. Se trataba de la puesta en escena de *Antígona*, de Jean Anouilh, en la cual Grotowski, con 24 años, asumió el rol de asistente del director Jerzy Kaliszewski y Kantor, con 42, fue el responsable de la escenografía. Si bien no se sabe nada acerca de ese contacto artístico entre ambos, sí se sabe que Kantor no habló bien de su colega en varias oportunidades. “Detestaba a Grotowski”, escribió Eugenio Barba en su libro *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, refiriéndose a Kantor, “a menudo se había expresado negativamente en relación con él”. Incluso, describe un encuentro que tuvo con el mismo Kantor en un café de Cracovia, cuando lo citó para proponerle que realizara la escenografía de un proyecto teatral sobre *La divina Comedia*. Cuando Kantor supo que la obra sería estrenada en el Teatro de las 13 Filas, que dirigía Grotowski, Barba asegura: “Kantor me fulminó con la mirada, se levantó y se fue sin decir ni una sola palabra. Nunca lo volví a encontrar”.⁴⁴

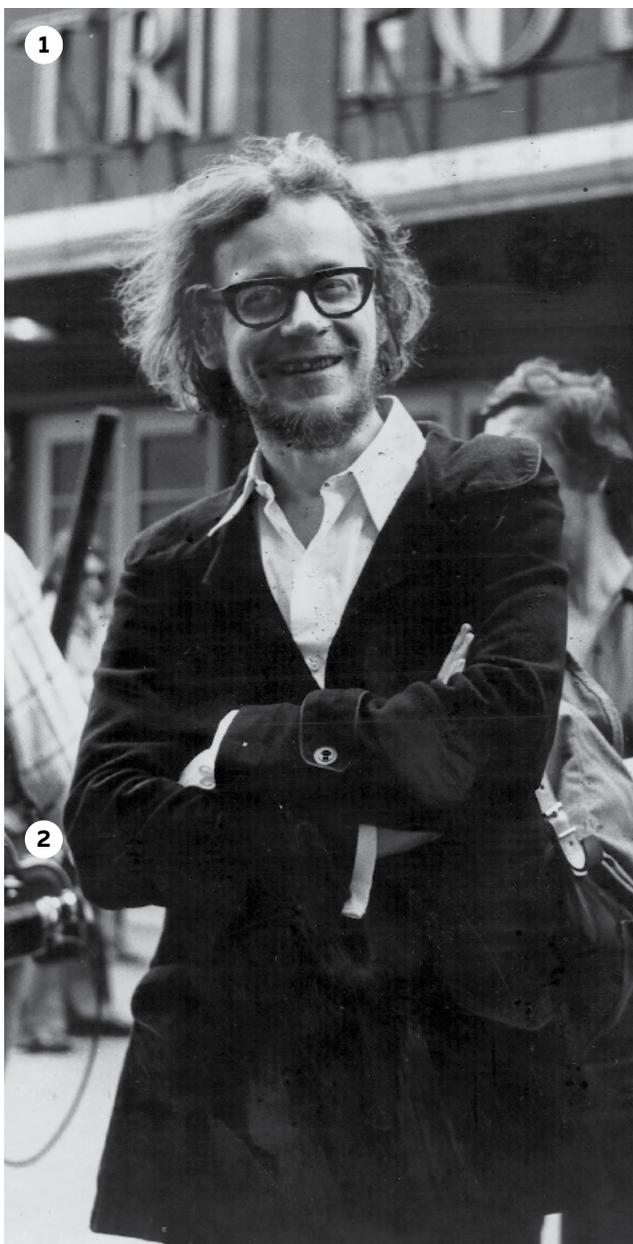
Kantor y Grotowski nacieron ambos en el sureste de Polonia, a 30 kilómetros de distancia uno del otro pero con 18 años de diferencia. Tanto en Wielopole como en Rzeszow, sus respectivos lugares de nacimiento, la vida de ambos fue signada por las contiendas mundiales: Kantor nació en 1915, a un año de comenzada la I Guerra y Grotowski, en 1933, seis años antes de comenzar la II Guerra. Un dato curioso: los padres de Tadeusz y de Jerzy, ambos llamados Marian, dejaron a sus familias a causa de obligaciones relacionadas con la

guerra. Mientras que años después el padre del primero reapareció en un campo de concentración, donde murió, el padre del segundo decidió abandonar a su familia. Así, la ausencia del padre, será un tema que representará un motivo de inspiración para Kantor y de silencio, para Grotowski.

Cada uno a su turno, una vez adolescentes, los futuros directores se trasladaron a Cracovia para estudiar, Kantor, Bellas Artes, y Grotowski, actuación, y más tarde, dirección escénica, en Moscú. A su regreso fue nombrado director artístico de un pequeño teatro de la ciudad de Opole, el citado Teatro de las 13 filas. Su director artístico era Ludwik Flaszen quien, al igual que Grotowski, mantenía una cauta distancia crítica respecto del teatro oficial de entonces. Seguramente, fue el cariz metafórico de los montajes ofrecidos en ese espacio, convertido en *Teatro Laboratorio* en 1962, la razón por la cual no tuvo serios incidentes con la censura gubernamental. En este sentido, Kantor siempre acusará a Grotowski de haber permanecido en el seno del teatro oficial.

Tanto Kantor como Grotowski tuvieron la oportunidad de viajar al exterior con bastante frecuencia, lo cual contribuyó a sus respectivos proyectos acerca de la superación del teatro realista. También ambos trabajaron sobre textos de Julius Slovacki y de Stanislaw Wispianski. En 1942 y ya utilizando un maniquí para cada actor, Kantor versionó *Balladyna*, obra del romántico Slovacki, la historia de una bella reina de la mitología eslava que en

⁴⁴ Barba, 2000, 49



**1. GROTOWSKI EN
CRACOVIA**

**2. KANTOR
EN MILAN**

el montaje del director aparecía con un vestuario recubierto de chapas. Y en 1962, Grotowski hizo lo propio con *Kordian*, del mismo autor, situando en un manicomio la historia del joven noble que planea matar al Zar para liberar Polonia, ubicando al público en camas marineras distribuidas por la sala. Además, utilizó la traducción al polaco que hizo el mismo Slovacki de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, para realizar el montaje que le valió el reconocimiento internacional.

En cuanto a las obras de Wispianski, Kantor puso en escena, también en 1942, su versión de *El retorno de Ulises*, en tanto que Grotowski dio a conocer en 1962 su relectura de *Acrópolis*, del mismo dramaturgo, reubicando en un campo de concentración los sucesos que el autor presentaba en el interior de la Catedral de Wawel, en Cracovia, verdadero santuario nacional de Polonia. También realizó en 1964 la puesta de *Estudio sobre Hamlet*, basado en el texto de Wispianski. En resumidas cuentas, se puede afirmar que hubo grandes coincidencias entre Kantor y Grotowski. Ambos:

- Lograron un cuidadoso tratamiento visual de sus puestas.
- Realizaron versiones personalísimas de las obras que eligieron como punto de partida, siempre cuidando mantener la autonomía del teatro respecto de la literatura.
- Dirigieron a sus actores evitando la interpretación emotiva.
- Optaron por las repeticiones gestuales y verbales.
- Crearon personajes colectivos y personajes que, sin perder sus individualidades

accionaban en la puesta en forma conjunta.

- Apelaron a la iconografía cristiana, incluyeron en sus montajes rezos y cánticos religiosos.
- Tuvieron preferencia por la utilización de pequeñas áreas de actuación, Grotowski buscando distribuir a los espectadores en lugares diversos, Kantor, del mismo modo, si bien en sus últimos espectáculos prefirió la escena frontal.

En cuanto a sus diferencias, habría bastante que decir acerca del pensamiento filosófico que cada uno sostuvo respecto de la creación teatral y de sus resonancias en el espectador. Tal vez sea suficiente señalar dos de las diferencias fundamentales entre ambos creadores. Grotowski concebía a su teatro como un encuentro entre, por lo menos, un actor y un espectador, dejando de lado a los demás componentes del discurso escénico. Por eso afirmaba que el teatro no debía ser “una empresa de cleptomanía artística”. En cambio, para Kantor el teatro era un espacio donde podían confluír todas las artes y donde era posible transgredir sus límites. “Las fronteras entre las diferentes artes deben ser abolidas”, era uno de sus preceptos.

En cuanto a la noción de *Teatro Pobre*, el mismo Kantor afirmaba que Grotowski lo había plagiado. Si no hubiera sido que la expresión *Teatro Pobre* se hizo famosa a partir de 1968 con la publicación de *Hacia un teatro pobre*, colección de artículos y conferencias de Grotowski, tal vez Kantor, que desde hacía tiempo atrás se dejaba afectar por materiales de bajo rango, hubiese advertido

que esas dos palabras tenían significados distintos para cada uno. Kantor buscaba trasladar al comportamiento físico y gestual de sus actores las cualidades de unos objetos de ínfima realidad, en tanto que para Grotowski, el estado de pobreza tenía que ver con esta afirmación suya: “el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin efectos de iluminación y sonido”.

Esta frase alude a la verdadera “riqueza” del teatro de Grotowski: un actor minuciosamente formado a través de su célebre training psico-físico.

Un espacio pre-expresivo ausente en el teatro de Kantor, a pesar de la rigurosidad de sus ensayos y de sus puestas.

8.

LAS DOS VISITAS **DE KANTOR A BUENOS AIRES**

Tadeusz Kantor y el *Cricot 2* visitaron Buenos Aires en dos oportunidades, en 1984 y 1987. Pero casi 20 años antes de la primera gira al país, en agosto de 1965, una obra de Kantor –Paraguas de Oslo, 1965, arpillera 162x100 cm– fue expuesta en la muestra Arte actual de Polonia, celebrada en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Tal como consigna Katarzyna Cytlak, “La obra remitía, en cierto modo, al combine painting del artista estadounidense Robert Rauschenberg que incorporaba a la obra todo tipo de fotografías, ilustraciones u objetos que se encontraban frecuentemente en la calle. El de Kantor era un trabajo visual situado entre la pintura y el relieve, ya que se trataba de un cuadro, en cuya parte superior, estaba pegado un paraguas”.⁴⁵

Precedido por su obra plástica, entonces, Kantor presentó *Wielopole, Wielopole* en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires del 19 al 30 de setiembre de 1984. Todos los diarios importantes de la época publicaron notas de anticipo en las cuales se daba a entender la importancia de aquel estreno para la crítica y el público de teatro. En todos los casos, los firmantes estaban al tanto de la obra y del prestigio de Kantor y daban por descontada la calidad del espectáculo. Luego del estreno, las críticas fueron muy elogiosas, lo cual podía advertirse ya desde el título de las notas: ““El mejor teatro del mundo” (Diario La Voz) “Kantor, arquitecto lúcido de una pesadilla” (Clarín), “La fascinante búsqueda de la realidad a través de alucinantes observaciones” (La Nación), “Arte ligado a lo más profundo de la vida” (Tiempo Ar-

gentino). Solamente Ernesto Schoo, crítico de La Razón, tuvo algunos reparos. Si bien calificó al espectáculo de “buen teatro”, Schóo encontraba “reiterativas las idas y venidas de los personajes” y aclaraba que “atribuir a *Wielopole, Wielopole* la cualidad de vanguardia es una exageración”, dado que “su única innovación es la de aparecer él mismo (Kantor) en todas sus puestas”.⁴⁶

Por su parte, Tiempo Argentino realizó la cobertura periodística más original. Mientras que los demás medios habían publicado la nota consabida sobre la biografía y la trayectoria artística de Kantor, este diario le encargó al director Alberto Ure que realizara una entrevista al director polaco, diálogo éste que fue más allá de los datos que disponían todos los periodistas especializados. Y luego, casi al finalizar las funciones del *Cricot 2*, una nueva nota firmada por Ure (más otras dos firmadas por Osvaldo Tcherkaski y Yirair Mossian, respectivamente) se proponía polemizar acerca de lo que el espectáculo dejaba como reflexión a los teatristas de Buenos Aires.

En sus consideraciones sobre el diálogo que mantuvo con Kantor, Ure subrayaba que el creador eludía responder acerca de las razones por las cuales aparecía en escena junto a sus actores. O al menos, no le convenció que Kantor dijese que lo hacía “para arruinar la ilusión”. No obstante, estas palabras habilitaron una reflexión acerca del teatro y del planteo de una realidad ilusoria. ¿Existe el teatro sin ilusión? Se preguntaba Ure. Por su parte, Kantor parecía afirmar un “sí pero no”. En cuanto a otros temas, Kantor se

⁴⁵ Cytlak, 2015,1

⁴⁶ La Razón, 21/09/84

quejó de los artistas de su país: “me roban todo, son unos ladrones mediocres, Grotowski incluido”, acusaba rematando: “todos se desesperan por apropiarse de alguna idea del Cricot”. También dijo que le gustaba la literatura de Borges, porque él “también trabaja con las realidades más bajas”.

En cuanto a la nota que proponía debatir acerca de lo que el teatro de Kantor dejaba como reflexión, el mismo Ure pasaba revista a lo escuchado por él en “los corrillos del foyer al llegar y en la cena y largas charlas después de la función, que evidenciaron una exaltación poco común”. El director argentino subrayaba que la mayoría de los comentaristas versaban sobre la falta de identidad del teatro argentino y sobre las dificultades de hacer teatro en el país. Ure se lamentaba de que, luego de ver el espectáculo de Kantor, “el placer recibido se transformaba, adentro, en saña destructiva, y realizaba la propia miseria”. A las dificultades relacionadas con lo económico, Ure oponía el hecho de que la producción de Kantor “no parece muy costosa ni se sostiene con sofisticaciones tecnológicas. El que quiera hacer algo así, puede hacerlo”. Y, acerca de la declarada falta de identidad nacional en el teatro, Ure finalizaba sosteniendo: “Si no se comienza a desmontar, uno por uno, los mecanismos de colonización en el teatro, espectáculos como *Wielopole*, *Wielopole* serán siempre motivo de autoconmiseración y no enriquecerán nada. Claro que ir revelándose frente a los mecanismos que doblegan y frustran toda creación propia, que atornillan la imaginación a la dependencia no asegura muchas sonrisas ni contratos”.

Tres años después, Kantor y el Cricot 2 volvieron a la misma sala del Teatro San Martín para presentar *¡Que revienten los artistas!* Las funciones tuvieron lugar entre el 20 y el 30 de agosto de 1987. En esa oportunidad las notas previas al estreno repetían los mismos datos que la vez anterior, sumadas algunas consideraciones acerca del espectáculo ya visto. En cuanto a las reseñas críticas, Nina Cortese, de *Ámbito Financiero*, escribió el 25/08/87: “El espectador puede dejarse fascinar por sus provocaciones o rechazarlas con repulsión. Cualquiera sea su actitud, el autor habrá logrado su cometido”. El mismo día en *La Razón*, Ernesto Schoo elogiaba las “metáforas visuales” de Kantor pero consideraba que “por mucho que fascine la puesta en escena, el espectador ignorante del idioma polaco gustará mucha energía y sufrirá tensiones al no entender lo que se habla”. Sin saber que, aún traducido al castellano con el subtítulo electrónico que llegó años después al San Martín, el texto no daba demasiadas pistas acerca de lo que sucedía en escena, tan alejado estaba el montaje del realismo.

Durante esa gira de 1987, Kantor dio “una sola e inquietante charla abierta a todo público”, según consignaba la nota aparecida en *Todo Teatro*.⁴⁷ En su N° 2, de 1988, *Todo teatro* transcribió fragmentos de aquella conversación, titulando cada uno de los conceptos seleccionados:

El miedo existe...

No es verdad que el artista es un héroe y un vencedor sin miedo. Es un hombre pobre y sin armas, sólo que ha elegido su lugar con-

⁴⁷ Publicación de la Dirección Nacional de Teatro y Danza dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.

tra el miedo con toda conciencia. Porque es de la conciencia de donde nace el miedo.

El artista...

Es acusado, juzgado. Yo, toda mi vida me sentí acusado. Eso era lo que más me estimulaba.

La palabra vanguardia...

Viene de la terminología militar. La primera vez que se usó fue sacada de sus manuales. Por lo tanto, es mejor cambiarla por la de progreso o evolución.

Yo no quiero escandalizar al público...

Quiero hablar por ellos. Por eso aplauden. Sin embargo, algunas personas me rechazan y se molestan. Bueno, esa gente es la que entiende de qué se trata.

¡Rápido ! ¡Velocidad!

Se ha convertido en el grito de las tribus más salvajes. Este es el siglo de las máquinas donde ya no hay más lugar para los extravagantes que quieren caminar. Seguramente porque ese es un tipo de movimiento que ayuda a pensar.

La escuela...

No prepara para la creación. No forma a un artista. Sólo puede dar elementos de trabajo. Yo fui echado dos veces de la academia de bellas artes por transmitirles esto a mis alumnos.

Las debilidades...

Siempre juegan el papel más importante en el drama. Mi único talento como director es

conocer todas las debilidades de mis actores. No estoy en contra de la improvisación... Pero lo que más trato de aprovechar es la casualidad.

Lo bello...

No se muestra sino a través de lo feo. Lo bueno se demuestra a través de lo malo. ¿Porqué estoy sentado con mis actores?... Tal vez por aquello que decía Gombrowicz : yo estoy sentado y sentado y sentado y camino y camino y camino. . . En realidad durante la guerra, cuando hacíamos teatro clandestino, podían entrar y matarnos a todos. Al estar con ellos, allí, sentado, yo asumía el mismo riesgo, mi propia responsabilidad.

Entrar a escena...

Es como ir a la muerte. El buen actor se reconoce por el cómo entra a la condena para ser ejecutado.

La creación...

Se da solamente en el proceso de ensayos. Cuando el espectáculo queda terminado es una desgracia.

Yo estuve desocupado mucho tiempo...

Y creo que es mejor ser un desocupado en el arte. Sólo hay que tener fuerza. Porque la creación es siempre una respuesta violenta contra las condiciones sociales.

Los teatros profesionales...

La mayoría no saben nada de arte. Si me contratara un mal teatro preferiría quedarme en casa.

En Polonia...

No hay un solo actor desocupado. Sin embargo hay un montón de mal teatro. Todos los talentos jóvenes se malogran en malos teatros. Tienen todo resuelto, pero se malogran.

La cabeza...

Debe ordenar lo que pasa en las entrañas, pero en las entrañas debe pasar algo muy profundo.

La interrelación...

De los actores es indispensable. Yo comparo ese engranaje de un actor con otro, con el acto del amor. Y todos sabemos que en esto no hay término medio. O se ama o no se ama.

APÉNDICE

DOS ENTREVISTAS

ENTREVISTA DE KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI A TADEUSZ KANTOR

(Publicada en *El Teatro* en Polonia, Varsovia, 4-5, 1976)

LA CLASE MUERTA, DE TADEUSZ KANTOR O EL NUEVO TRATAMIENTO DE LOS MANIQUÍES EN EL TEATRO.

El espectáculo *La clase muerta* (Umarla klasa) de Tadeusz Kantor en el Teatro *Cricot 2* de Cracovia constituye algo más que un nuevo paso adelante en la incesante exploración de las posibilidades del arte de vanguardia; es también un hecho artístico que cuestiona muchos principios comúnmente considerados como propios de ese arte. Consciente de las trampas de una vanguardia generalizada y disminuida que retoma los descubrimientos de los grandes artistas para realizaciones mediocres, el conocido pintor y hombre de teatro de Cracovia aborda en *Una clase muerta* un conjunto de problemas esenciales, tanto para un artista preocupado por el desarrollo de su propia idea como para un hombre que intenta definirse a sí mismo en relación con la sociedad.

La conversación siguiente con Tadeusz Kantor, realizada durante diferentes fases de creación del espectáculo, introduce al lector en un clima de debate ideológico y en el fondo mismo de las investigaciones artísticas del animador del *Cricot 2*.

–Krzysztof Miklaszewski: El espectáculo que usted ha montado con el elenco del Cricot 2 lleva como subtítulo “sesión dramática” y en él participa Stanislaw Ignacy Witkiewicz. ¿Ese lugar de participante asignado a Witkacy (apodo de Witkiewicz) encuentra un equivalente en la función del texto que pregona este espectáculo?

–Tadeusz Kantor: En efecto. Yo no sabía cómo indicar en el afiche que este espectáculo estaba fundado en una obra de Witkiewicz, en este caso *Tumor cerebral* (Tumor Mózgowicz), ya que, en realidad, esta obra apenas si está presente. Es como si el texto se alejara y se acercara alternativamente, lo que quiere decir que el espectáculo no se propone presentar la obra de Witkiewicz. Es cierto que hay personajes y situaciones, que están allí, pero únicamente para provocar la tensión entre la realidad del teatro y una realidad de invención. Ese es el papel del texto “preexistente”, es decir, de un texto inventado antes del espectáculo, literario, dramático.

–K.M.: ¿Los personajes llevan los nombres que Witkacy les había dado?

–T.K.: Como en los precedentes espectáculos del *Cricot 2*, los personajes de la obra de

Witkacy han sido subordinados a los de la sesión. En los bancos de una clase muerta se ubican: la Prostituta Lunática, la Mujer de la Cuna Mecánica, la Mujer-de-Detrás-de-la-Ventana, el Viejo de la Bicicleta de Niño, el Viejo de los Baños, los Paralíticos, el Redoblante-Pegador de Participaciones fúnebres. Son el Celador en Pretérito y la Mujer de la limpieza-Muerte quienes ejercen la vigilancia espiritual sobre los revoltosos ya nombrados. Todos los personajes de la sesión tienen las características de sus homólogos de la obra de Witkacy y de vez en cuando se sirven de su texto. El Viejo de los Baños es *Tumor Cerebral*, la Mujer de la Cuna Mecánica es Rozhulantyna, etc.

–K.M.: Dos personajes, el Celador y la Mujer de la Limpieza, completan ese círculo que tiene antecedentes en los caracteres de Witkacy.

–T.K.: Vale la pena que nos detengamos en la Mujer de la Limpieza. Al encarnar el tipo de Putzfrau (Limpiadora), maneja todo un equipo: escobas, trapos, plumeros, palas, baldes. Lleva una gran escoba en forma de hoz. Su cara es perfectamente impersonal, sus movimientos tienen una seguridad y exactitud propias de una máquina de funciones repetitivas. Empieza por limpiar los objetos, pero termina haciendo lo mismo con los personajes. Esa acción de limpieza comporta un elemento ritual: el lavado de los actores hace pensar en los últimos servicios que se prestan a los muertos. Eso se hace cada vez más evidente, a medida que crece el papel de la Mujer de la Limpieza. Termina por asimilarse a la Muerte, y los viejos a una *Clase Muerta*.

–K.M.: Otro personaje que Ud. evoca durante la sesión es Bruno Schulz. Esto resulta tanto más interesante cuanto que es la primera vez que el autor del Sanatorio de la Clepsidra (*Sanatorium pod Klepsydra*) aparece en su teatro.

–T.K.: Toda nuestra generación había madurado de hecho a la sombra de Schulz, pero luego muchos lo olvidaron, o más bien, nunca lo recordaron. Fue sólo en los años sesenta cuando se evocaron los descubrimientos de la prosa de Schulz, pero ese redescubrimiento estaba esencialmente ligado a las investigaciones de los autores de esa época. Las afinidades con Schulz, la continuación de su tradición, no se nos impusieron hasta la década actual. Es el camino que lleva de lo informal al manifiesto de los “embalajes” lo que me condujo a la “realidad degradada” categoría que, en el plano polaco, tiene a Bruno Schulz como uno de sus creadores.

–K.M.: Me resultó sumamente interesante –hasta fascinante– el cuadro-estudio del comienzo: desde la entrada, el público percibe en el fondo de la clase los bancos escolares ocupados, gestos fijos que traducen la aspiración de cada uno de los revoltosos para recitar la lección. Una mano se levanta tímidamente, la sigue otra, luego es un bosque de manos que surgen, y todos, a quien más y mejor, quieren decir la lección. Esto forma una monumental pirámide de manos y torsos que domina la sala. Es una especie de “juego del vacío”...

–T.K.: ...y para ser más exactos, una continuación de mi experiencia del “teatro cero”. En virtud de un principio análogo aparecerá el

“problema de lo invisible” que me preocupa. Ya ve usted que son problemas que desde hace mucho son el objeto de mis preocupaciones, y que se relacionan, como ya he dicho en 1963, con la tendencia “hacia abajo”, tendencia que tiene posibilidades de acercarnos a la realidad.

–K.M.: Al crear y descubrir a su alrededor la “realidad degradada”, Bruno Schulz escribía: “Si se pudiera... llegar por medio de un atajo a revivir la infancia, a gozar de su plenitud sin límites, sería realizar una época genial. Mi ideal es llegar a la infancia. Eso sería la verdadera madurez”. El regreso de usted a la realidad de la infancia participa del espíritu de Schulz.

–TK.: El problema es análogo, aunque en mí toma una orientación diferente: son las experiencias de los años sesenta, toda una serie de descubrimientos relativos a la noción de la muerte, las que me han conducido a la “realidad degradada”. Permítame que traduzca esta idea en una imagen, tal como la desarrolla mi sesión dramática. Se ven entrar criaturas humanas –individuos en estado de senilidad– y unirse a cadáveres de niños. Estos evocan excrecencias parásitas hipertrofiadas que parecen estar en simbiosis con esos viejos de torpe vestiduras fúnebres y que no son otra cosa que esos mismos viejos en estado de larva, depósitos de recuerdos de la época infantil olvidada y rechazada por la insensibilidad y el pragmatismo que nos hacen inaptos para captar nuestra vida en plenitud. Es el pragmatismo lo que aniquila en nosotros la imaginación del pasado. Y es precisamente mi categoría fundamental,

lo que constituye el eje de las reflexiones que desarrollo sobre este tema. Consciente del mensaje de mi Antiexposición de 1963, en este espectáculo intento poner en evidencia el hecho de que nuestro pasado termina por transformarse en un stock olvidado donde, junto a sentimientos clisés y retratos de los que alguna vez amamos, se mezclan sin ningún orden acontecimientos, objetos, ropas, personas. Su muerte sólo es aparente: basta con tocarlos para que comiencen a hacer vibrar nuestra memoria y a rimar con el presente. Esta imagen no es el producto de una nostalgia senil, sino que traduce la aspiración a una vida plena y total que abarque el pasado, el presente y el futuro.

–K.M.: En su conocida carta a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Schulz habla definido así la “realidad degradada” captada en Las tiendas de canela (Sklepy cynamonowe): “La sustancia de la realidad está en estado de fermentación permanente, de germinación de vida latente. No hay objetos inanimados, duros, circunscriptos a límites precisos. Todo los supera para abandonar el campo que ellos limitan.”

–T.K.: Para completar esa cita, me interesa agregar que la visión de Schulz ha pesado en el modo de pensar de toda mi generación. Pero al mismo tiempo, estamos en 1975, lo que nos obliga a agregar cosas nuevas. Esa corriente anticonstruccionista, “destruccionista” y “escandalosa”, debe desembocar indefectiblemente en la noción de la muerte, ya que ésta aparece en ese contexto como un objeto que escapa a la imaginación, como un “objeto encontrado”.

–K.M.: Durante los últimos diez años de su actividad, usted presentó e inspiró muchas obras que tenían por finalidad trastornar la unidad de la obra de arte. La “realidad previa” propia del happening, la anexión de la vida y la realidad por medio de ritos, manipulaciones y decisiones artísticas. Todas esas manifestaciones de su “despegue” de la realidad vivida acentuaban, en los espectáculos del Cricot 2, la necesidad de una evolución del arte teatral.

–T.K.: Como toda fascinación, también ésta ha degenerado en una convención que, practicada sin inteligencia, terminó por vulgarizarse y generalizarse. Esas manipulaciones casi rituales de la realidad, asociadas al cuestionamiento del estado del arte y el lugar que le está reservado (cosa que hicimos en Las monas y las mononas (Nadobnisie i koczokodany), comenzaron progresivamente a tomar un sentido diferente, otra significación. La presencia material, física, del objeto, y el presente en el cual se inserta la acción, se revelaron como dotados de un peso excesivo y terminaron por desembocar en un límite extremo.

–K.M.: Al decirlo, ¿recuerda también su reciente experiencia en el Cricot 2?

–T.K.: Sí. Las monas y las mononas todavía hacían honor a la convención que había adoptado en La gallina de agua (Kurka wodna). Quiero decir que la presencia física del objeto, por ejemplo la de una bañera llena de agua caliente en La gallina de agua, constituía un elemento extremadamente importante. La presencia física implicaba el presente. Todo debía suceder “ahora” y “aquí”, entre

los espectadores, en el club “Krzystofory”. Sobrepasar esos límites era despojar a esas estructuras de su validez material y funcional, de su virtud comunicativa. El objeto, por ejemplo la Silla de Oslo, se vaciaba de sentido, quedaba desprovista de expresión, de correlaciones, referencias, síntomas de comunicación, de su mensaje, en fin. Se volvía hacia la nada y se mudaba en trampa. Las escenas enigmáticas en el “Teatro Imposible” ofrecían el ejemplo de un fenómeno diferente: acciones y situaciones se encerraban en su propio circuito, y perdían toda comunicación con el mundo exterior. En mi manifestación llamada “Asalto”, se produjo una irrupción legal en la zona en que la realidad palpable se prolongaba en su “invisible”. Frente a estas experiencias, el papel del pensamiento, la memoria y el tiempo se afirma con fuerza creciente.

–K.M.: De manera general, usted insiste a menudo sobre el hecho de que al pensar en el teatro piensa en el arte. Lo que me interesa es la tenacidad con la cual ha huído de la lingüística y el conceptualismo.

–T.K.: Está tocando uno de los puntos esenciales de mi autodefinition. Era la certeza, que progresivamente se iba apoderando de mí, de que la noción de vida no puede ser reivindicada en el arte más que por la ausencia de vida. Este proceso de desmaterialización, se afirmaba en mi actividad en un camino que ha esquivado toda la ortodoxia de la lingüística y el conceptualismo.

–K.M.: Hoy, cuando esa doble ortodoxia se ha generalizado gracias a una acep-

tación general y a la moda, hay que ser valiente para oponerse a ella.

–T.K.: La enorme multitud que ha tomado esta vía –hoy oficial– tiene mucho que ver con ello; de hecho, se trata de la última manifestación de la corriente dadaísta con sus consignas de arte total: todo es arte, todos son artistas, el arte está en la cabeza, etc. No soporto a la multitud. Ya en 1973 esboqué un manifiesto que consideraba esta falsa situación. Comenzaba así: Desde Verdún, el Cabaret Voltaire y el “Water Closet” de Marcel Duchamp, cuando la decisión se transformó en la única posibilidad y audacia de lo que era impensable, durante mucho tiempo funcionó como primer estimulante del arte. Últimamente, la decisión se ha transformado en privilegio de millares de individuos mediocres, sin escrúpulos ni medida. Asistimos a una orgía de decisión que en cierto modo la trivializa y la somete a convenciones, fenómeno al que me referí durante largos años. Ese peligroso sendero se transformó en una cómoda autopista dotada de un sofisticado sistema de advertencias e informaciones. Guías, vademécum, paneles luminosos, indicadores, señales, centros artísticos, se proponen asegurar un funcionamiento “perfecto” del arte. Somos testigos de una leva en masa de artistas paracaidistas, combatientes callejeros, artistas-matones-a-sueldo, artistas-carteros, epistoleros ambulantes, malabaristas de feria, propietarios de oficinas y agencias. El tráfico en esta autopista se hizo oficial, y se intensifica día a día, amenazando con una gran marea de grafomanía y actos de significación casi nula... Es importante, pues, abandonar esta autopista lo más pronto posible; ahora bien, esto no es nada fácil,

sobre todo en un momento de apogeo de la “vanguardia generalizada” apadrinada por la autoridad del intelecto y que protege tanto a los sabios como a los imbéciles.

–K.M.: **Los cadáveres de niños que llevan los Viejos que vuelven a su clase, son maniqués. De la misma manera, el Celador recibió su réplica-maniquí. El recurso de los maniqués no es fortuito en su actividad...**

–T.K.: Claro que no es fortuito, incluso si apareció en un sendero menor de mis investigaciones. Siempre creí –y creo todavía– que una nueva fase comienza a partir de hechos sin mayor importancia que, inicialmente, pasan desapercibidos, porque no ofrecen relaciones manifiestas con la corriente ya reconocida. El maniquí, en mi puesta de *La gallina de agua* (1967) y los maniqués de *Los zapateros* (Szewcy, 1972), desempeñaban una función muy específica: constituían una especie de prolongación no material, de órgano agregado del actor que era su “propietario”. Utilizados en masa en mi puesta de *Balladyna*, de Slowacki, los maniqués duplicaban a los personajes vivos. Estaban como dotados de una conciencia superior, adquirida “después del cumplimiento de su vida”. Esos maniqués llevaban ya un estigma manifiesto de la muerte.

–K.M.: **Debemos recordar aquí el Tratado de los maniqués (Traktat o manekinach) de Bruno Schulz. El parecido del cuerpo humano con un objeto material, por medio de “la esencia del material privado de todo rastro de psiquis”, como decía Schulz, lleva ineluctablemente a la creación del maniquí. El museo de yesos**

en la escuela, el cambalache, los escaparates de la calle des Crocodiles –son otras tantas imágenes de maniqués de Las Tiendas de canela, los que, aun representando la vida, conservan la inmovilidad que le es contraria.

Es uno de los puntos de la concepción de Schulz. El segundo es el carácter corporal de la mujer, que, por naturaleza, es una especie de maniquí. Finalmente, la tercera cosa: “Estarnos encantados dice el Padre del Tratado con el bajo precio, la mediocridad y la mala calidad del material”

–T.K.: Si vuelvo a anudar conscientemente mis lazos con Schulz es justamente por ese tercer punto. El maniquí que utilicé en 1967 en el teatro *Cricot 2* era, después de *El Peregrino eterno* (Wieczny wedrowiec) y *Los embalajes humanos* (Ambalaze ludzkie) un nuevo personaje que hizo su aparición en mis “Colecciones”, de acuerdo con mi convicción de que sólo la realidad de categoría inferior, los objetos más pobres y desprovistos de prestigio, son capaces de revelar su cualidad de objetos en una obra de arte. Los maniqués tienen ellos también una zona de Superación.

–K.M.: **¿Una zona relacionada con su nacimiento y evolución?**

–T.K.: Sí, la existencia de esos objetos, realizados a imagen del hombre, de una manera que roza el “sacrilegio” y que parece ilegal, es efecto de un procedimiento herético, una manifestación de ese Lado Tenebroso, Nocturno, Rebelde, de la actividad humana, del Delito y de la Huella de la Muerte en tanto fuente de conocimiento. Y de allí paso a una proposición que me pertenece...

–*K.M.*: ¿...y que podría llamarse *Nuevo Tratado de los maniqués*?

–*T.K.*: El sentimiento confuso e inexplicable de que por medio de ese ser humano que se parece a un hombre vivo, desprovisto de conciencia y de destino, se nos acerca el mensaje temible de la Muerte y de la Nada, está simultáneamente en el origen de la superación, del rechazo y de la atracción. De la acusación y la fascinación. La aparición del maniquí concuerda con mi convicción cada vez más íntima de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida, por referencia a la muerte. Lo que en Schulz era sólo un presentimiento, en mí, que estoy “enriquecido” por la experiencia de la época que mató al autor de *Las tiendas de color canela* recibe una concreción material. Y, lo que es aun más esencial: el Maniquí, en mi teatro, debe transformarse en un modelo por el cual pasa el vivo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo.

–*K.M.*: *En 1907, Edward Gordon Craig habla predicando con toda seriedad el regreso al teatro de la supermarioneta, afirmando que desde su reaparición ésta ganaría el afecto del pueblo que podría así regocijarse nuevamente con los antiguos ritos, prosternarse ante la Creación, honrar la felicidad de la existencia y rendir un divino homenaje de alegría a la Muerte.*

–*T.K.*: No creo que el Maniquí pueda sustituir al actor vivo, como lo habían querido Craig y Kleist. Para robarlo, examino la imagen tan sugestivamente descrita por Craig de la aparición del Actor, imagen que denuncia las

circunstancias en las que el actor vivo expulsó a la supermarioneta del teatro. Ahora bien, para mí el momento en que el ACTOR apareció por primera vez ante el PÚBLICO era, para emplear el lenguaje de nuestra época, un momento revolucionario y de vanguardia. En mi manifiesto *El Teatro de la Muerte* que acompaña la sesión de *La clase muerta*, trato de atribuir a la historia una imagen en la cual el desarrollo de los acontecimientos adquiere un sentido opuesto al que Craig expuso. La decisión de separarse de una Comunidad de culto, el acto de RUPTURA, no se dejan explicar por el egotismo, el deseo de gloria o una inclinación oculta por la bufonada. Esta situación fascinante está descrita con estos términos en mi Teatro de la Muerte: “FRENTE a los que se quedaron de este lado, apareció un HOMBRE que se les PARECIA EN CADA RASGO, y que sin embargo, por una especie de operación misteriosa y genial, resultaba infinitamente DISTANTE, terriblemente EXTRAÑO, como un MUERTO, separado por una PARED invisible y sin embargo temible e inimaginable, cuyo verdadero sentido y horror sólo se nos aparecen en sueños. Vieron súbitamente, como a la luz cegadora de un relámpago, la IMAGEN trágicamente payascesca DEL HOMBRE, como si la vieran por PRIMERA VEZ, como si se hubieran visto a SI MISMOS. Era ciertamente una CONMOCIÓN que podría calificarse de metafísica. Esa imagen viva del hombre que surgía de las tinieblas, yendo sin cesar hacia adelante, era un MENSAJE penetrante de su nueva condición humana, exclusivamente HUMANA, con sus responsabilidades y su conciencia trágica, aplicando, para medir su destino, una escala inexorable y última, la de la muerte”. Es

esta situación lo que me importa y sobre ella construyo todo el espectáculo. Ese instante de conmoción del que hablo ha sido trivializado y se ha gastado durante largos siglos de tradición, y ya no tiene hoy ninguna importancia. Ahora bien, me interesa reivindicar ese instante inicial de conmoción, lo que tal vez es una ambición excesiva. Gracias a la “operación” a que aludo en la parábola concebida a semejanza de la de Craig, se ha intercalado una distancia entre el actor y el público, análoga a la que se establece entre el vivo y el muerto. Cuando se ve caer a un hombre en la calle, víctima de una muerte súbita, entre él y el espectador se establece una separación, una pared que éste siente por primera vez: y es la primera vez que ve a ese hombre. Y tal es el caso del actor, ese ser que se nos parece hasta el último rasgo y que al mismo tiempo El teatro en Polonia, es infinitamente extraño, detrás de un muro infranqueable. La referencia del arte y su creación a una noción imaginable es una cosa muy difícil y casi imposible, pero es un canal esencial, ¿y no es acaso la utopía lo más fascinante?

–*K.M.*: *Pienso que la fuerza de atracción de la realidad de este espectáculo será tanto mayor y verificable cuanto, en la civilización europea de las sociedades de consumo, parece acercarse el momento de una toma de conciencia de la noción de muerte, en el sentido que le daban el romanticismo y el barroco, y con la intensidad que adquiere en las civilizaciones del Cercano y Lejano Oriente, en el arte americano y latinoamericano.*

–*T.K.*: PARA MÍ NO HAY OTRO TEATRO QUE EL MÍO.

ENTREVISTA DE MANUEL MALAVER A TADEUSZ KANTOR

(Publicada en El Diario, de Caracas, Venezuela, publicada el 30/07/1981).

En una entrevista exclusiva para El Diario de Caracas, el director que ha magnetizado la atención del V Festival con su espectáculo –su estreno, el martes, estuvo a punto de provocar víctimas entre los aspirantes a espectadores– alude en profundidad a los elementos que construyeron su teatro. De sus declaraciones surge cómo su ruptura, tal vez la única cualitativa producida en el teatro de este siglo, se inscribe en una rigurosa filosofía.

–Pienso que el teatro polaco vive en estos días el momento más feliz de su historia. Con sus grandes masas de campesinos y obreros en la calle, en el cine, en la televisión. Y con esos dos grandes actores que están recorriendo el mundo: Lech Walesa y Juan Pablo II. Actores no de la representación, sino de la participación. O lo que es lo mismo: de la falsificación.

–¿Por qué asocia participación con falsificación?

–Porque toda participación es distintiva, diferenciadora, y si no la haces para diferenciarte de los vivos, no tiene objeto. Entonces cuando despliegas tu razón de ser, tu rol en el mundo, ya estás haciendo una alusión a la muerte. Pero no a la muerte real, sino a un anticipo de la muerte. Ya lo dijo el poeta Platen: “Quien contempla la belleza, ya contempla la muerte”. Si un hombre pasa toda la vida en el anonimato entonces le queda una sola oportunidad de llamar la atención, de sentir que existió en el ser de otros, y esa oportunidad es la muerte. Por eso los actores son también unos grandes usurpadores: los usurpadores de la muerte de otros.

–Platen también dijo: “Cuando el alma habla ¡ay! ya no es el alma

–Y este grito, mejor dicho, este silencio del poeta alemán, también está incorporado a la muerte, y por lo tanto, a mi teatro. Es por eso que percibo la puesta en escena como un inmenso cementerio en el cual detrás de cada palabra, cada gesto, no hay sino tiempo y espacio para la muerte.

–¿Pero eso con referencia a qué proposición, plano o nivel? ¿A una estructura de la cual su teatro no es más que un simple vehículo, o a una percepción poética que podría ser o no ser?

–Con referencia a lo que usted y yo somos en este momento, a esta mesa, a este vaso, a este rayo de luz que está entrando por la ventana. En esta escena, en cuantos participantes, falsificadores, estamos en un viaje hacia la unidad, hacia lo desconocido y si usted no lo ha percibido, es por una cuestión de desfase en la conciencia, en la noción.

–¿Cómo definiría “teatralmente” ese viaje hacia la unidad, hacia lo desconocido?

–La unidad es la idea, el sentimiento, que es, que funciona, como misterio para el hombre. Es la noción abstracta por excelencia filosófica. En pocas palabras, es Dios. Es decir, creando esta unidad, el teatro debe ser una eterna recreación del mundo, del universo, del cosmos. Entonces, tiene que llegar un momento en la participación, en la falsificación, en que todos espectadores y actores, brillemos como dioses. AGARRA LA LITERATURA Y TUÉRCELE EL CUELLO

–¿Por qué habla siempre de actores y no de autores?

—Porque en mi teatro el autor no tiene cabida, no tiene nada que hacer. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador. En el alumbramiento del mundo, que es producto de una cópula entre lo masculino y lo femenino, el día y la noche, Shiva y Vishnú. Vea usted *Wielopole, Wielopole*. Ahí no hay texto, es decir, no hay literatura, ahí no se puede imitar, representar, o asumir el rol de personajes y situaciones, sino que el actor tiene que ser él mismo. No hay vehículo, no hay transición. Ahí no hay sino personajes reales que expresan una situación falsificada. Vea al señor Yaniski de Simó. El es de verdad.

—En todo caso esa es una concepción del teatro. Porque ¿cómo se puede borrar de un plumazo a Ionesco, Becket, Adamov, Harold Pinter, Peter Weiss, Schaeffer?

—Esos son literatos metidos a hombres de teatro. Y como literatos fueron, o son, hombres de vanguardia. Pero, verdaderamente, cuando estuve después de la guerra en París para ver el llamado “teatro de vanguardia” no hice más que aburrirme. Muy buena literatura, pero unas puestas en escenas académicas, convencionales. Porque la literatura es otra cosa. Se representaba, por ejemplo, a Becket, pero no “se hacía” el teatro de Becket. Es decir, el teatro tiene otro signo, otro nombre, que no necesita del aporte de la literatura. Yo creo que en esta confusión de teatro y literatura está la clave de la crisis actual del teatro. Hay otros nombres: Shakespeare, Molière, Lope de Vega.

—Ahí quería llegar. Pero ni en la Edad Media ni en el Renacimiento hubo separación entre la pieza y el teatro, Molière

creaba el espectáculo y después la pieza, el texto. Y Lope iba al escenario, al sitio del apuntador, y les transmitía a los actores el texto de la pieza. De Shakespeare se conoce menos, pero no es aventurado decir que su teatro era el producto de unos pathos, de una conmoción colectiva, de la expansión humana y psicológica de un actor y no de un autor. ¿Qué le recomienda entonces a los jóvenes directores, a tanto metteur en scène que anda por ahí “secándose el meollo”?

—“Agarren la literatura y tuérzanle el cuello”, como decía Verlaine en el siglo pasado. El teatro no puede ser servil de la literatura. Fíjese, es un poco lo que ocurrió una vez entre la música y la poesía. Nacieron juntas, pero llegó un momento en que tuvieron que separarse. Creo que esta es la hora que ha sonado para el teatro.

—¿*Wielopole, Wielopole* está en el centro de esta proposición?

—Todo mi teatro es esta proposición, pero en *Wielopole, Wielopole* es algo especial. Yo no he escrito las piezas, ni antes ni después de la falsificación. Yo he hecho el guión, la partitura. Pero eso no es la pieza. No se puede escribir la pieza. Ni antes ni después. Yo lo que hago es reunir los actores, orientarlos, controlarlos, hacia la liquidación del dualismo que es la constante de nuestra cultura y de nuestros estados del alma, a través de la unidad. ¿Y cómo lo logro? Poniendo en movimiento los elementos más simples que pueden estar reunidos en una habitación, una plaza, o un campo de guerra.

—¿No hay entonces sino un solo teatro el teatro de Tadeusz Kantor?

—Para mí sí, y la opinión de los demás no pertenece a mí universo. Ni yo trato de cambiarla, de convencerla. Aunque de vez en cuando se reciben satisfacciones. ¿Qué digo? No. Anécdotas. Esto no es más que una anécdota. El año pasado estuvimos en Suiza, en Ginebra, y luego de una actuación se nos acercó el filósofo Engelson y nos dijo: “Esto es magnífico, es la primera vez que yo veo un teatro que no es exhibicionista, que no imita, ni es pretencioso. Ustedes no actúan, ustedes son”. Y años antes, en 1955, cuando nosotros montamos en Varsovia la pieza *La piova*, de Witkiewicz, pusimos a las puertas del teatro un cartel que decía: “No estamos actuando la pieza de Witkiewicz; nosotros somos, estamos con Witkiewicz ¡VIVA LA GUERRA!

—¿Pero de dónde viene todo ese sueño, toda esa pesadilla?

—Antonin Artaud decía que el arte era una realidad esencialmente próxima a la enfermedad, la locura y la muerte. Yo agregaría que a la guerra. Cuando comencé a hacer teatro, por allá, durante la guerra, entonces descubrí todas las nociones y definiciones que he utilizado después. Encontré que para mí, y aquel grupo de gente de teatro, la guerra fue un tiempo ideal para experimentar, crear y abordar nuevas proposiciones. Ahora me doy cuenta de que el hecho de estar clandestinos nos ponía al margen de la ley, del Estado, y esto era ideal.

—En este caso el “estado ideal” era la clandestinidad y no la guerra y no se puede olvidar que usted venía de una Polonia culturalmente anegada de simbolismo.

–Una vez más usted generaliza, actúa como un historiador, y no hay nada más ajeno a mi teatro que las generalizaciones y la historia. Yo hablo de Tadeusz Kantor y de su grupo de teatro. Pero ¿qué era el simbolismo sino la reivindicación de la muerte, del tiempo pasado? Stanislavsky había creado lo que él llamó “el teatro de la vida”. Y Gordon Craig lo derrumbó preguntándose: “¿Y qué es la vida?”

–Una pregunta que sin duda alguna se la hacían con más propiedad los soldados que morían en los campos de batalla...

–Falso. Ahí sigue usted “falsificando”. La pregunta no se la hacían los muertos sino los soldados que regresaban. Y este es el sentido de mi puesta en escena, en 1942, de *El regreso de Ulises*, de Wyspianski. Ahora bien, el problema para mí no era, representar a Ulises, que retorna después de la Guerra, su tierra natal, Penélope. No. El problema era que Ulises había muerto y debía renacer. Retornar como un hombre vivo en otra época, en otra ciudad (Cracovia) en otros días (1942). El tenía que regresar como el hombre de hoy. ¿Y cómo hacer eso? Evidentemente que un místico no habría tenido problema echando mano a la reencarnación, o alguna otra teoría metafísica, pero yo no tenía sino una habitación. Una humilde habitación, que era la indicada en la pieza, y ahí debía realizar el milagro.

–Entonces había, evidentemente, un problema aleatorio de vida y muerte, o si prefiere, de transfiguración.

–No. Porque ya eso era representar. No era real. En ningún teatro se vive o se muere verdaderamente. Era más bien una cuestión

de exorcizar, de sacar un espíritu para meter otro. Este es el momento más fascinante del teatro, porque era lograr que el actor se representara él mismo, mejor dicho, fuera él mismo, entonces en la pieza de Wyspianski el actor era Ulises, y no tenía otra alternativa.

–¿Qué piensa de Wajda, Penderecki?

–A Wajda sencillamente lo detesto y de Penderecki prefiero no hablar.

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

Resumen realizado en base a los datos existentes en la Cricoteka

1915 • Tadeusz Kantor nace en Wielopole, voivodía de Cracovia, el 6 de abril.

1939 • Kantor termina sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, donde es alumno de escenografía de Karol Frycz, amigo y admirador de Edward Gordon Craig.

1942 • Crea en Cracovia el Podziemny o Teatro Experimental Clandestino, bajo la ocupación alemana. Montan dos espectáculos: Balladyna de J. Slowacki. (1942) y El regreso de Ulises de S. Wyspianski (1944).

1945 • Comienza su actividad como escenógrafo, tarea que desempeñará durante quince años, creando escenografía y vestuario de casi cien espectáculos a través de toda Polonia para teatros de Varsovia, Cracovia, Opole, Lodz. Entre sus principales realizaciones: El Cid, de Corneille (1945), Las escamas cayeron de nuestros ojos, de W. Karczewska (1946), Santa Juana, de B. Shaw (1954), Medida por medida, de Shakespeare (1956), Antígona, de Anouilh (1957), Rinoceronte, de Ionesco (1960), Don Quijote (1962).

1947 • Viaja a Francia.

1948 • Kantor organiza en Cracovia la primera exposición de arte moderno de Polonia desde la Segunda Guerra Mundial. Es nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Cracovia.

1949 • Su nombramiento es revocado.

1955 • Viaja a París y a Viena. Kantor funda el Teatro Cricot 2, con el cual pone en escena El Pulpo de Witkiewicz (con vestuario de María Jarema, co fundadora del Cricot 2) en los sótanos de la Galería Krzystofory, espacio que de allí en más se transforma en el principal lugar de actividad y creación del grupo.

1956 • Exposición individual en Varsovia. Manifiesto del Teatro Autónomo.

1957 • Kantor crea en Cracovia el colectivo de vanguardia El grupo de Cracovia. Se inaugura la “Segunda exhibición de Arte Moderno”.

1958 • Viaje a París y a Suecia. Exposición individual en Estocolmo. Ilustra la primera edición de posguerra de Ivonne, Princesa de Borgoña, de Witold Gombrowicz. Estreno de El Circo, de K. Mikułski. Muere María Jarema, co fundadora del Cricot 2.

1959 • Exposiciones individuales en París y Düsseldorf.

1960 • Exposición individual en Nueva York. Conoce a Allan Kaprow, iniciador del Happening. Participación en la Bial de Venecia.

1961 • Residencia artística en Hamburgo. Exposición individual en París. Kantor publica su manifiesto del Teatro Informal. Estreno de En la pequeña finca, de Witkiewicz.

1962 • Manifiesto de los Embalajes. Diseña la escenografía de la ópera de Massenet, Don Quijote.

1963 • Realización de El loco y la monja, de Witkiewicz. Presentación de su “Exposición popular” (antiexposición) en la Galería Krzystofory. Publicación del Manifiesto del Teatro Cero, en Varsovia.

1964 • Exposición individual en Suiza. Serie de pinturas-collages sobre el objeto paraguas.

1965 • Primer Happening Cricotaje, en Varsovia, con el grupo de artistas de la Galería Foksal.

1966 • Kantor realiza El Armario, nuevamente basándose en En la pequeña finca, de Witkiewicz, en Baden-Baden. Happening Gran embalaje en Basel.

1967 • La carta, Happening Cricotaje, en Varsovia. Happening panorámico del mar a orillas del Báltico. Participación en la Bial de San Pablo.

1968 • En relación con la película Kantor ist da, happening La lección de anatomía, según Rembrandt. Estreno de La gallina de agua, de Witkiewicz. Es nuevamente nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Cracovia.

1969 • Es nuevamente eliminado de su puesto. Primera gira internacional del Cricot 2 con La gallina de agua.

1970 • Publicación del Manifiesto 1970 en Varsovia. Exposición “Multipart”, en Varsovia. Exposiciones en Suiza, Alemania y Francia.

1971 • La gallina de agua es presentada en el Festival Internacional de Nancy. Construcción de la silla gigante, en Oslo.

1972 • Gira del Teatro Cricot 2 a Gran Bretaña con La gallina de agua. Suceso en el Festival de Edimburgo. Kantor monta Los zapateros, de Witkiewicz en el Teatro 71 de París, con actores franceses.

1973 • Manifiesto El teatro imposible. T. Kantor realiza Las monas y las mononas, de Witkiewicz. Nueva participación en el Festival de Edimburgo.

1974 • Presentaciones en Nancy, París, Roma, Essen y Shiraz.

1975 • Kantor crea con el Cricot 2 La clase muerta en Cracovia, y publica el manifiesto El Teatro de la Muerte.

1976 • Presentación de La clase muerta en Edimburgo, Londres y Amsterdarn.

1977 • Presentación de La clase muerta en el Festival Internacional de Nancy, en el Festival de otoño de París, en el BITEF, de Belgrado, entre otras.

1978 • Continúan las presentaciones de La clase muerta. Kantor recibe el premio Rembrandt de la Fundación Goethe con sede en Basilea, Suiza, por “su contribución en dar forma al arte de nuestro tiempo”. Publica el Pequeño manifiesto.

1979 • Gira a Estados Unidos y México. Presenta ¿Dónde están las nieves de antaño?, cricotage que se verá también en 1982 en el Festival de Otoño en París.

1980 • Escribe y pone en escena Wielopole, Wielopole, en colaboración con el municipio de Florencia y el Teatro Regional Toscano, por lo cual se incorporan actores italianos al elenco del Cricot 2. Se filma Las familias de Wielopole, dirigida por Michael Kluth. Se crea la Cricoteka, los archivos del Cricot 2, en Cracovia.

1981 • Recibe el Diploma del Ministerio de Asuntos Exteriores por “su contribución a la difusión de la cultura polaca en el extranjero”. Gira internacional de Wielopole, Wielopole.

1982 • Wielopole, Wielopole en Tokio. La obra continúa presentándose en Europa. El Ministerio de Cultura y Arte de Polonia le otorga su condecoración de primera clase por su trabajo como diseñador escénico.

1984 • Continúa la gira europea del Cricot 2 con Wielopole, Wielopole. Ensayos de ¡Que revienten los artistas!

1985 • Estreno de ¡Que revienten los artistas!

1986 • Es distinguido en Italia con la “Targa Europea” que se otorga a representantes sobresalientes de las artes y la ciencia europeos. Puesta en escena en Buenos Aires de Wielopole, Wielopole.

1987 • Presenta en Buenos Aires ¡Que revienten los artistas!

1988 • Escribe y pone en escena Nunca mas volveré aquí.

1989 • Es nombrado Comendador de la Orden de Arte y Literatura (Francia).

1990 • Recibe la Gran Cruz al Mérito de la República Federal de Alemania. Escribe Hoy es mi cumpleaños, su último espectáculo, estrenado en Francia en forma póstuma en 1991. Kantor muere en Cracovia el 8 de diciembre.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

BARBA, Eugenio

“La tierra de cenizas y diamantes.
Mi aprendizaje en Polonia”
Barcelona, Ediciones Octaedro, 2000.

KANTOR, Tadeusz

“El teatro de la muerte”
Buenos Aires, De la Flor, 1984.

KANTOR, Tadeusz

“El teatro de la muerte y otros ensayos
(1944-1986)”
Barcelona, Alba, 2010.

SCHULZ, Bruno

“Madurar hacia la infancia”
Madrid, Siruela, 2007

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy

“El Teatro, Kraków, Teatr”
1923.

GROTOWSKI, Jerzy

“Hacia un teatro pobre”
México, Siglo XXI, 1974

REVISTAS

El Baldío, Arte, Cultura & Antropología

“No hay problemas del teatro, hay problemas
del arte”, Nº8 El palomar, 07/1997.

Revista El público

“Kantor planta el pie en Aviñón”, Nº 22 y 23,
Madrid, julio-agosto 1985

Revista El público

“Kantor desde la escena”, por Jan Kott, Nº
26, Madrid, abril de 1987

Revista El público

“Kantor: “no volveré jamás” o el segundo
regreso de Ulises”, por Denis Bablet. Nº 28,
Madrid, octubre de 1988

Cuadernos de El público

Tadeusz Kantor ¡Que revienten los artistas!
Nº11, Madrid, febrero de 1986

Los Rabdomantes

“Imágenes y ritos en la estética de Tadeusz
Kantor”, por Julia Elena Sagasetta, en Nº1,
2000, Universidad del Salvador.

Cuadernos de Filología italiana

“Stanilaw Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura
en la vanguardia del teatro europeo de entreg-
uerras”, de Agnieszka Matjaszczyk Grenda,
2000, pag. 487 a 513.

Revista Telondefondo

“Objetos molestos en escena. Comentarios so-
bre la recepción del concepto de objeto en el
teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de
Objetos”, por Katarzyna Cytlak, Nº21, 2015.

Nuevas formas de la pintura y otros escritos estéticos

“Sobre el teatro artístico”, por S. I. Wit-
kiewicz, Warszawa, 1959.

El tonto del pueblo

“Escuela elemental del teatro”, Tadeusz
Kantor, Nº0, agosto de 1995, Editorial Plural,
Sucre, Bolivia.

Todo Teatro

Publicación de la Dirección Nacional de
**Teatro y Danza de la Secretaría de Cultura de
la Nación**

“Kantor”, por M.D, fragmentos de una charla
abierta al público, Año 2, Nº2, 1988.

History of Literary Cultures of East Cen- tral Europe

“The visual richness of the polish stage”, por
Violetta Sajkiewicz, 1984, Amsterdam/Phila-
delphia, John Benjamíns Publishing Company

PERIÓDICOS

Clarín, Luis Mazas

Tadeusz Kantor: “La obra teatral no debe ser
honestá”, Buenos Aires, 19/08/87

Diálogo con Alberto Ure. Tiempo Argentino

“Tadeusz Kantor, un luchador por la realidad
del teatro”, Buenos Aires, 23/09/84

Alberto Ure. Tiempo Argentino

“Una lectura del teatro imposible”, por Al-
berto Ure. Tiempo Argentino, Buenos Aires,
30/09/84

Rosana Torres, El país

“Los verdaderos artistas revientan siempre”,
Madrid, , 5/03/86

Joan de Sagarra, El país

“Berlín acoge el estreno de “Jamás volveré
aquí”, considerado como el testamento teatral
de Kantor”, , Madrid, , 26/05/88

Luciano Monteagudo, Pagina/12

“El ensayo huérfano”, Buenos Aires
16/03/91

Joan de Sagarra, El país

“El niño de La clase muerta”, Madrid,
10/12/90

Alejandro Cruz, La Nación

“Retratos del último Kantor”, , Buenos Aires,
17/10/07

STAFF

AÑO XIII – MAYO 2017

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz, Germán Frers

CORRECCIÓN

Daniel Caamaño

DISTRIBUCIÓN

Teresa Calero

DISEÑO DE MAQUETA

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpfll

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes, Mariela Arias

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Jimena Toledo

FOTOGRAFÍAS

Archivo de la autora

REDACCIÓN

Av. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) CABA
República Argentina
(54-11) 4815-6661 interno 100
editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

Linea Gráfica. Grupo Impresor
Tucumán 3458 – CABA



EDITORIAL
INTeatro