

INCIDENCIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS Y DE WITKIEWICZ EN EL TEATRO MAYOR DE KANTOR

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

Universidad Internacional de La Rioja – ITEM

LA ECLOSIÓN DE TADEUSZ KANTOR en occidente con *La clase muerta* se produce en 1976, presentada un año antes en la bodega artística de su amigo Krzysztofory en Cracovia. Este espacio nada convencional, en una ciudad donde se levantan muchos teatros, fue el lugar habitual de exhibición desde 1956 de los espectáculos de Cricot 2¹ y de exposiciones de artes plásticas de Kantor. Por continuidad, gratitud y necesidad de buscar un lugar que rompiera la habitual relación actor/espectador, Kantor elige este espacio para estrenar allí lo que barruntaba podía convertirse en un gran éxito.

La clase muerta suponía una ruptura con el teatro precedente practicado por Kantor, pero se erigió al mismo tiempo como espectáculo de referencia y supuso el lanzamiento internacional. En pocos meses, un personaje conocido solo en reducidos ámbitos artísticos se proyectó internacionalmente en los festivales de Edimburgo (1976) y Nancy (1977); en ciudades como Londres y Ámsterdam (1976), Berlín Oeste (1978), Nueva York y Estocolmo (1979); y en otras en las giras por Holanda, República Federal Alemana, Suiza, Bélgica, Irán, Yugoslavia, en 1977, Australia y Venezuela en 1978. Andrzej Wajda filmó este espectáculo en 1976, que se presentó en España durante 1983. A esta escenificación le siguieron otras de gran impacto como *Wielopole, Wielopole* (1981), *Que revienten los artistas* (1985), *No volveré jamás* (1988) y, la obra póstuma, *Hoy es mi aniversario* (1990). El teatro María Guerrero de Madrid acogió el año del estreno *Wielopole, Wielopole* y en 1983 se pudo ver *La clase muerta* en Madrid y Barcelona. Es-

¹ Cricot 2: el numeral 2, el teatro fundado por Kantor, lo distingue de Teatro Cricot o Teatro de los Pintores que se funda en Cracovia en 1933 y del que participan Józef Jarema, Maria Jarema, Jonasz Stern y Henryk Wicinski [Miklaszewski 2001: 17].

tos y los restantes espectáculos gozaron de una excelente acogida en España y dejaron algunas influencias en varias compañías teatrales de nuestro país.

La clase muerta impactó por cuanto suponía de nuevo lenguaje teatral, de fusión de diferentes disciplinas artísticas, de ruptura con el realismo para hablar del pasado desde el presente, de renovadas formas de interpretación y de una estética nueva. Como Georges Banu acertó a decir en 2000:

El genio de Kantor se manifiesta a partir del momento en el que descubre el PASADO: cesa de ser el hombre del presente para transformarse en el hombre del pasado. Pero no sacrifica por el pasado su gusto por el presente: realiza gracias al dispositivo genial de *La clase muerta*, una especie de síntesis con sus conquistas del presente Y² su memoria personal. Reactiva su memoria sin ser un nostálgico. El pasado vivido se beneficia de la energía del presente [Kantor 2003: 73].

Elogios parecidos se vertieron hacia esta obra y su creador durante un encuentro organizado por la Academia Experimental de Teatro el año 2000, décimo aniversario de su muerte. Allí personalidades como Lucien Attoun, Krystian Lupa, Peter Brook, Christian Boltansky, Guy Scarpetta, Robert Cantarella, Denis Bablet, etcétera no escatimaron justas alabanzas.

Los cinco espectáculos presentados entre 1975 y 1990 constituyen el cénit de Kantor, pero en este artículo quería apuntar, no hay espacio para más, aquellos elementos artísticos y biográficos que hacen posible esta explosión reconocida a nivel mundial, iniciada con *La clase muerta*. Para conseguir este objetivo, me centraré en cuatro puntos: su formación y actividad como artista plástico, el conocimiento de Witkiewicz, el teatro anterior a 1975 y algunos apuntes biográficos, aspectos en los que se incubaba la excelencia del Teatro Mayor de Kantor. Empezaré por estos últimos.

² La Y y PASADO aparecen en mayúsculas en el texto original.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Recuerdos y prestamos de su infancia se reproducen en sus creaciones: los primeros con carácter obsesivo se immortalizan con nitidez y responden a la lógica de una persona sensible, nacido en los albores de la primera Gran Guerra (1915) y con una infancia marcada por el afecto, el sufrimiento y el miedo, como testimonia el propio artista. Un ejemplo entre miles, en relación a su padre:

Me acuerdo solo de sus zapatos... amarillos... porque yo era muy pequeño: entonces veía sus zapatos... después algunas voces fuertes... después escuchaba bajar las voces de mi padre, que volvía de la guerra, y quería mostrarse muy, muy militar: entonces vociferaba, insultaba a todo el mundo. Mi madre se sentía ofendida [Kantor 2003: 69].

Evocación amarga de su progenitor que un día abandonó Wielopole camino de la batalla para no regresar jamás y del que más tarde tendría noticia de su muerte en Auschwitz en los estertores de la Segunda Guerra Mundial. Esta extraña orfandad produce una herida sin curación posible, que aflora en sus espectáculos. Y otro recuerdo: horrores, espantos, ruidos de combates y vejaciones de soldados conviven en la memoria de Kantor:

Me acuerdo del ejército. Es muy raro. Cuando tenía tres años —es mi primer recuerdo— el Estado Mayor del ejército austriaco vivía en el presbiterio. Cuando salía al hall, veía mucho oro, de las medallas; los oficiales me daban chocolate... **Todo esto se encuentra en mi teatro... Mucho oro, mucho dinero... Aunque soy antimilitarista, esta huella se encuentra en todos mis espectáculos** [Kantor 2003: 70].

Así podríamos continuar con los paralelismos. Los prestamos, extraídos de un tiempo, un espacio, una simbología y unas gentes inexistentes cuando elabora las propuestas escénicas mayores, pero que forman parte de la intrahistoria polaca —ahora el prestamo es de Unamuno—, saltan a los espectáculos. El propio director expresaba esta idea:

Es la memoria que busca y encuentra los prestamos... Las huellas en el artista son muy profundas. Las huellas de mi infancia, de mi

abuelo, es decir el párroco. Porque he sido educado en el presbiterio. Después, mi madre. Después, el rabino... porque me divertía con los hijos del rabino que era mi vecino. Después, la sinagoga: la iglesia se encontraba cerca de la sinagoga. Se trata siempre de prestamos. Por ejemplo, en mis espectáculos, siempre está la cruz, porque allí había muchas, muchas cruces: en la iglesia, en el cementerio. Me divertía siempre, con mi hermana en el cementerio. Porque estaba tranquilo y era bonito: había muchas cosas raras... [Kantor 2003: 69].

ARTES PLÁSTICAS

Dejo aquí este primer apunte, quizás el más conocido, para detenerme en el segundo pilar, las artes plásticas. Cuenta el propio Kantor en *Mi creación, mi viaje* que, cuando cursaba el bachillerato, decidió ser pintor, un pintor célebre [Kantor 1991: 30]. Entre 1933 y 1939, Kantor estudia en la Academia de Bellas Artes de Cracovia en el taller de K. Frycz, un artista muy influenciado por Gordon Craig, donde se inicia en la escenografía, que como sucede en la actualidad en el plan de estudios polaco, es una especialidad adscrita a estos estudios. La influencia de su maestro se traduce en la creación de un teatro de marionetas que monta *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck (1938).

Me detendré unos instantes en este montaje. Los muñecos se encuentran movidos por hilos como el destino rige el de los hombres, pero además de esta consideración existencial, temática en su obra, existe otra relación que quería advertir: la translación de la manipulación de las marionetas al arte de la dirección escénica que se concreta en la presencia del director en los montajes y, sobre todo, en la actividad que desarrolla entre bastidores, más que sobre la propia escena y menos conocida. Mientras permanece escondido a los espectadores, llama a los actores, les interpela, acelera o ralentiza los movimientos, les indica el emplazamiento, marca la intensidad de la interpretación, les detiene de golpe o les incita a moverse caóticamente por el escenario. En una palabra, el director de escena como el manipulador de marionetas marca el tempo-ritmo del espectáculo y el actor se convierte en un títere. Tal vez *Que revienten los artistas* es el espectáculo más

ejemplificador, porque su presencia en escena, connotada como acabo de exponer, es más evidente y brota la tensión interior de Kantor entre la perfección de la abstracción y la imperfección en la realización material, donde el intérprete se ve sometido a emociones y pasiones, incontrolables, que desvirtúan la escenificación ideal, anidada en su mente, y que debe ser corregida por el director demiurgo. En la marioneta se encuentra el origen del maniquí, modelo para el actor vivo, dotado de una conciencia superior, representación de la muerte y fuente de conocimiento del hombre, pero honradamente creo que estos atributos del maniquí no entroncan con Craig y la supermarioneta, sino con reflexiones posteriores de Kantor.

Dejaré por unos momentos su actividad teatral que continúa durante la Segunda Guerra Mundial (*Balladyna* de Slowacki, 1942, y *El retorno de Odiseo* de Witkiewicz, 1943), interrumpiéndose hasta 1956, para centrarme en las artes plásticas ejecutadas durante el estalinismo en Polonia, 1945-1955. Son años en los que las creaciones colectivas y con público resultan peligrosas y en los que adopta la determinación de refugiarse en la creación individual. Stangret opina que Kantor «se sentía fascinado por la abstracción geométrica de la Bauhaus» [Skipp 1997: 28], opinión que comparto y amplío, pues también conocía otras vanguardias históricas que frecuenta creativamente, aunque no terminan de convencerle, porque estima que representan una huida de cuantos problemas palpaba en su entorno. Asimismo había leído los ensayos *Sobre la forma pura* de Witkiewicz, sobre los que deja abundantes reflexiones en los diferentes manifiestos y ensayos, recogidos por Bablet en *El teatro de la muerte*. Con estos antecedentes más los de la tradición expresionista polaca y atormentada su conciencia por cuanto acontecía a su alrededor, Kantor encauza su actividad plástica por el expresionismo, plasmando personajes e historias que no podía subir a escena, sobre lienzos con unos trazos rápidos y fuertes, esbozados y deformes, oníricos y nerviosos.

De esta travesía por el desierto pictórico se derivan tres notas en su teatro: el expresionismo alucinado; la abstracción, «obra independiente de la naturaleza [...] puro producto del intelecto y del cerebro humano, que suprime la esclavitud y el reinado

del mundo de los objetos» [Kantor 1997: 29]; y un teatro híbrido, donde las percepciones pictóricas y la materialidad de la escenificación conviven. Dicho de otra forma, Kantor pinta con ojos de director teatral y realiza las puestas en escena con la mirada del artista plástico. En este sentido, se expresa Peter Brook:

La cosa más importante es que Kantor tenía (para el teatro) una visión de pintor, una necesidad intensa, partiendo de sufrimientos realmente experimentados, de expresarlos, pero no solo sobre él mismo, y esto es lo más interesante, sino sobre un mundo de pesadillas, consecuencia de una cultura que había padecido, en la que había sufrido muchas atrocidades. Él era el espejo —como Kafka— de esta Europa del Este, que ha marcado a gentes con talento. En este sentido, Kantor fue un europeo que ha sufrido las penalidades tanto personales como de la comunidad, formando una sola cosa. Sentía la necesidad de dar testimonio: creo que se puede definir así el motor de su trabajo [Brook 2003: 68].

Estas palabras me parecen muy relevantes porque expresan la capacidad de abstracción de un pintor que combina formas con autonomía y marcado expresionismo (la referencia a Kafka), sentimientos de procedencia interna y externa (prestamos), y les da una forma sobre el escenario.

De las artes plásticas incorpora, al menos, dos ideas más a su teatro, el concepto de instalación y la técnica de los embalajes. Las instalaciones se definen como creaciones para llevar a cabo una actividad artística en un recinto determinado con la finalidad de causar una experiencia emocional a partir de un concepto. Entre las características de la instalación se encuentran la utilización del espacio expositivo para implantar la obra creativa, de modo que lo efímero está muy ligado a este tipo de manifestaciones artísticas. En Kantor, los espacios escénicos nacen ligados a espacios determinados, la sala de Krzysztofory, que en las giras se transforman en escenografías autónomas. Una segunda nota de las instalaciones, se localiza en el espacio expositivo o de representación que se ocupa con objetos, muchos de ellos respondiendo al concepto de *ready-made*³, que forman

³ Objetos con una función no artística y de uso cotidiano, que no esconden su origen, aunque el artista pueda modificar algo las formas.

parte de la instalación escénica y se destinan a provocar sensaciones de extrañeza o sacudidas en el espectador. La naturaleza de estos materiales es de lo más variada (pupitres, máquina de fotos, cruces, platos, desechos de la realidad cotidiana, los peculiares maniquís, etcétera). La tercera característica de las instalaciones, que traigo a este artículo, es el movimiento deambulatorio de los espectadores en el interior de la instalación y la interacción, que Kantor reemplaza por los intérpretes en sus desplazamientos por el espacio escénico, relacionándose con los objetos, cuestión de trascendental importancia en el Teatro Mayor.

Del mismo modo que Kantor prestó atención a las nuevas vanguardias, mantuvo idéntica vigilancia a las innumerables manifestaciones derivadas del arte conceptual. Así se aproxima al *collage* y la *performance* que dejarán huellas en su etapa estelar. En la experimentación del primero se sitúan algunos cuadros y de este incorpora la técnica del embalaje, tomar un *ready-made* y esconderlo tras un envoltorio, con el que puede proponer una segunda forma y conseguir de este modo una transformación de la forma y la función del objeto primitivo. La aproximación y desarrollo de esta técnica la explica el propio artista en un artículo titulado *La idea del embalaje* [Kantor 1984: 66-75] y a él remito. Sin embargo, sí quería esbozar algunas funciones «de orden emocional» del *embalaje*, recogidas en un Manifiesto escrito por Kantor en 1962: «Promesa, esperanza, presentimiento, solicitud, gusto por lo desconocido y el misterio [...] que se utiliza cuando se quiere transmitir algo importante [...] preservar algo para que dure [...] esconder profundamente» [Kantor 1984: 62-65]; y comentar cómo se inicia en esta técnica en el teatro y de ahí la traslada a su creación plástica, celebrando con el discurrir del tiempo diferentes exposiciones (la primera en 1957, en el espacio de Krzysztofory, *Embalaje teatral con el Circo* de Mikulski, obteniendo un premio en la IX Bienal de São Paulo, 1976) y *performances* [Kantor 1997: 185-191].

Utiliza la técnica del *embalaje* (no encuentro el empleo sistemático de este procedimiento con anterioridad) con motivo de su reencuentro con el teatro en 1956 a través de *La sepia o la ideología*

hircana de Witkiewicz. A este propósito escribe en el artículo *El primer embalaje*:

Buscaba disposiciones que fueran artificiales, es decir, que tuvieran autonomía. En el escenario, caminar es sin duda lo más natural. Natural hasta el hartazgo. A veces no veía sino piernas sobre las tablas. Sin ninguna expresión. Es importante eliminar, *borrar* algunas partes de los objetos, hacerlas inasibles, permitirse solo que se las sospeche, se las adivine [...] De manera que todo el escenario fue ocupado por una especie de enorme bolsa negra. Todos los actores se encontraban en el interior de la bolsa [...] A través de delgadas aberturas pasaban y eran vistas desde el exterior únicamente las cabezas y las manos [...] La funda de semejante embalaje, a veces ondulante; otras veces tensa, transmitía con una fuerza de sugestión enormemente adecuada los conflictos que se desarrollaban en el interior, y sabía transmitirlos hasta sus matices más sutiles [Kantor 1984: 66].

Esta técnica la recupera en los últimos años, recuérdese *Wielopole*, *Wielopole* o *No volveré jamás*⁴, con diferentes finalidades, entre las que enumero tres: esconder, proteger, aislar o hacer aparecer; lograr cambiar de lugar a personajes, utilería o elementos escenográficos, en un espacio escénico único, mediante el plegado y desplegado, ocultación y desvelamiento; y en tercer lugar, su valor sígnico, presencia o ausencia, permanencia o desplazamiento, realidades o recuerdos. No hay espacio para más, pero subrayo cómo el *embalaje*, utilizado teatralmente, cambia otra vez la forma y la función, y abre un campo de sugerencias en el imaginario del espectador.

WITKIEWICZ AL FONDO

Kantor presenta en 1944 *El retorno de Ulises* de Witkiewicz y entre 1956 y 1975 con Cricot 2 estrena seis espectáculos más de su predecesor y ninguno de otro dramaturgo: *La sepia o la ideología hircana* (1956), *En la pequeña mansión* (1961), *El loco y la monja*

⁴ Los cinco espectáculos de referencia están grabados y a disposición en el Instytut-teatralny de Varsovia; además hay magníficos libros de fotos, entre otros el de: Buscarino, 1997.

(1963), *La gallina de agua* (1969), *Los zapateros* (1972), y *Los hermosos y los macacos* y *Los espantapájaros o la píldora verde* ambos en 1973. Esta reiteración en la obra de Witkiewicz hasta que se lanza a la escritura propia en *La clase muerta*, significa el conocimiento profundo y la empatía intelectual y artística de Kantor con su predecesor que, en algunas de sus obras de teatro, aborda la relación artista/creador, idea recurrente en los cinco últimos espectáculos de Kantor, y el concepto del arte alejado de conceptos como ilusión o reproducción de la realidad. Admiración, por otra parte, reconocida en una entrevista: «Leía apasionadamente a Witkiewicz, que era considerado como un destructor total» [Kantor 1984: 281]. Witkiewicz, por su parte, escribe, entre 1919 y 1922, un ensayo *Sobre la forma pura* y varios con el teatro como objeto de reflexión; Kantor conocía estos escritos, donde se recogen algunas ideas que hace suyas en diferentes manifiestos (*El teatro independiente, 1942-1944*; *El teatro informa*, 1960; *Teatro Cero*, 1963; *Komleses Theater*, 1966; *Teatro 'i'*, 1969; *Manifiesto*, 1970; y *El teatro de la muerte*, 1975), todos recogidos por Bablet en *El teatro de la muerte*.

El cotejo entre la obra ensayística de Witkiewicz y los manifiestos de Kantor arroja mucha luz sobre la influencia que a nivel conceptual el primero ejerce sobre el segundo, pero excede los límites de esta contribución. Me propongo solo marcar este trasvase intelectual, donde el mérito de Kantor reside en el acierto en la técnica de la escenificación para materializar unas ideas, algo que consigue Witkiewicz parcialmente en su teatro a nivel textual mediante la introducción de escenas absurdas y por ello autónomas, y por el lenguaje que encamina hacia la falta de lógica.

En los ensayos Witkiewicz [2015: 105-176] propone entre otras cosas las siguientes: rechazar el teatro ilusionista, por falso; desplazar las psicologías motoras de la acción dramática por la «expresión de sentimientos metafísicos», como dice un personaje en *La sepia o la ideología hircana* [Witkiewicz 2015: 216]; romper las convenciones del teatro de su época, años veinte del siglo pasado; proponerse la deformación de los objetos; acabar con las tensiones direccionales definidas unívocamente a través de la acción dramática; abandonar el realismo y suplantarlo por un tea-

tro que «deforme el mundo exterior para expresar su sentimiento de la extrañeza de la existencia y despertarlo en los demás» [Witkiewicz 2015: 119]; encontrar un actor creador y no fingidor de conductas humanas; realizar un arte total. Al tiempo plantea un nuevo objetivo para el teatro: «la tarea del teatro consiste en introducir al espectador en un estado excepcional [...] desde un estado emocional para vivir el Misterio de la Existencia» [Witkiewicz 2015: 110], «de manera que, al salir del teatro, se sienta como si acabara de despertar de un sueño extraño, en el que las cosas, incluso las más sencillas, tienen un encanto raro como el de los sueños» [Witkiewicz 2015: 129]. Estas ideas las recoge Kantor, profundiza en ellas y las traslada del texto al escenario. Solo a modo de ejemplo, comparo textos de ambos. El de Witkiewicz:

Queremos en el teatro encontrarnos un mundo totalmente distinto [...] personas que en nada se parezcan a los personajes reales, que sus actos produzcan, dentro de la extravagancia de sus relaciones, un suceder del tiempo como tal, no condicionado por ninguna lógica que no sea la del suceder mismo [Witkiewicz 2015: 127].

Es decir, un teatro autónomo, desligado de las psicologías, como propugna Kantor en *Ensayos sobre el Teatro Cero*:

Autonomía del método artístico que, lejos de reproducir la vida, intenta eliminar los principios y normas de la vida y por consiguiente no admite ser interpretado en términos de la vida y según su escala de valores. Hasta ahora, la acción dramática se construía orientándola hacia la superación del tren normal de la vida [...] Ahora es preciso reorientar la acción dramática, dirigirla por debajo del tren normal de la vida, a través de la relajación de los lazos biológicos, psicológicos, semánticos, por medio de la pérdida de energía y expresión [Kantor 1984: 115].

Existen más coincidencias entre Witkiewicz y los últimos trabajos de Kantor, por ejemplo en relación con el trabajo del actor. Dice el primero en *Unas palabras acerca del papel del actor en una obra teatral de forma pura*:

El actor [...] no debe crear acciones realistas, es decir, entrar dentro de los sentimientos vitales del protagonista ni imitar en escena sus probables gestos ni su tono de voz [...] El actor debe interpretar su papel a la manera que ni su carácter como persona, ni sus recuer-

dos interiores, ni su estado de ánimo interfieran en la tarea escénica puramente formal, que tiene que cumplir con exactitud matemática [...] su creación solo será tal cuando se comprenda a sí mismo como elemento de unicidad de la obra. Cuando el actor sale a escena no le queda más que ejecutar, algo que, aunque puede perfeccionarse con ensayos, nunca será más que ejecución, como lo es [...] tocar una sinfonía [Witkiewicz 2015: 164].

Pasajes concordantes encontramos en los manifiestos recogidos en el libro de Bablet *El teatro de la muerte*, sin embargo quería recordar los cinco últimos espectáculos para observar las pautas de interpretación de Witkiewicz. En estas creaciones se aprecia anti-ilusionismo, anti-realismo, creación de estereotipos o arquetipos, actividad automática, grandilocuencia tocada de un expresionismo gestual y auditivo en los actores, actor como componente de un cuadro o de una sucesión de ellos, todas estas y otras características para lograr «dos sistemas (el texto y la interpretación) sin relación, independientes, que no se ilustran. La conducta del actor debe paralizar la realidad del texto» [Kantor 1984: 119].

TEATRO ANTES DE 1975

De la técnica esbozada, apuntaré en esta parte final cómo los *happenings* y el teatro anterior a 1975 sustentan, potencian y engrandecen el Teatro Mayor. Kantor se introduce en el *happening* en los años sesenta y presenta el primero en 1965 en la galería Foksal de Varsovia (*Happening cricotage*) y cuatro más entre este año y 1970; además escribe varios artículos compendiados *En las fronteras de la pintura y el teatro* y el ensayo *El teatro happening*, textos incluidos en *El teatro de la muerte*.

La labilidad de fronteras entre las diferentes formas artísticas en los años sesenta del pasado siglo está en la base del *happening*, del que no se sustrae Kantor, en una época de aproximación al arte conceptual. Dejo apuntada la investigación, pero sí quería recoger unas frases del director polaco porque las juzgo muy significativas sobre la influencia de esta manifestación artística en él

y, con posterioridad, en su teatro: «esta relación consciente de la funcionalidad racional de la vida con el mecanismo del arte, que actuaba según un principio totalmente distinto, el de la imaginación libre e ilimitada, provocó las oposiciones más violentas» [Kantor 1984: 134].

Algunas influencias se aprecian, por ejemplo, en el despojamiento de los objetos de la funcionalidad para la que se construyen, en dotarles de una *realidad* distinta, emanada de la concepción artística, y desde la nueva funcionalidad, autorreferencial con el artista, poner a los objetos en relación entre sí, transmitiendo sensaciones nuevas. Esto se apreciará ya con claridad en *La clase muerta*. Además, le interesa observar cómo el actor reacciona ante los objetos y se relaciona con ellos instantes antes de que el texto sea asimilado por el intérprete: «hacer surgir sus posibilidades y actividades innatas, primarias, crear esa ZONA DE PREEXISTENCIA DEL ACTOR⁵, que todavía no está ocupada por el universo ilusorio del texto» [Kantor 1984: 171].

Un somero repaso a las escenificaciones de Kantor, las anteriores a 1975, deja constancia de precedentes escénicos e interpretativos que utilizará en los cinco últimos espectáculos. En *El retorno de Ulises* (1944) propone tres innovaciones de interés. La primera abolir la separación entre el espacio de representación y el actor, con reminiscencias de la técnica del cabaret literario, cuestión esta presente en la concepción de los espectáculos, que evolucionará en los años sesenta cuando pide la implicación física de los espectadores, reemplazando el efecto psíquico. Efecto al que, en cierto sentido, renuncia cuando se representan en teatros a la italiana, como ocurrió en España en el final del siglo pasado. La segunda, la situación del personaje Ulises, «sentado en medio de la escena sobre una silla alta, la esencia del fenómeno es que se encuentre sentado, una posición que conlleva una expresión propia» [Kantor 1984: 17], en oposición a la actividad propia del personaje en acción, destruyendo cualquier atisbo ilusionista. Y la tercera, la silla, un *ready-made*, pobre y digna de desecho, que transforma el espacio mítico en espacio cotidiano y degradado,

⁵ En mayúsculas en el original.

por «esa fascinación por el poder artístico de la degradación» [Scarpetta 2000: 109].

En *La sepia o la ideología hircana* (1956), la escena reproduce una atmósfera fascinante, alejada de planteamientos ilusionistas (el texto de Witkiewicz lo favorece) y a la espera de ser potenciada por un actor creativo en su relación con objetos y otros personajes. Witkiewicz propugna la prevalencia de la *forma pura* y Kantor reivindica la fantasía que despoje de la convención estética y funcional a los objetos. Recuerdo también la referencia de líneas arriba acerca de la utilización de los embalajes en esta obra. En *la pequeña mansión* (1961) y *El loco y la monja* (1963) plantea una escenografía no preconcebida, inacabada, vasta, y los diferentes materiales trabajarán en la construcción o destrucción de los numerosos lugares de representación. Aparece la máquina kantoriana, que evolucionará más tarde hasta transformarse en un personaje más.

Los espectáculos basados en textos de Witkiewicz presentados desde 1969 (*La gallina de agua*, *Los zapateros* en 1972, *Los hermosos y los macacos*, y *Los espantapájaros o La píldora verde* en 1973) se contaminan en buena medida de procedimientos que inocula el *happening* (de hecho, por ejemplo, George Banu incluye dentro de este apartado a *Los hermosos y los macacos* en su visita a París). Remplaza el recuerdo del pasado como reconstrucción de recuerdos, por una dinámica infantil, desinhibida como la del *happening*, que se despreocupa por la lógica, por la sucesión de acontecimientos según su decurso temporal, por la importancia y el lugar destacado de algunos sucesos relevantes sobre otros de categoría inferior, pero más impactantes en la memoria del artista; es decir, remplaza la causalidad por el desorden, o mejor por la impresión y la herida que los recuerdos han dejado en su memoria. Y esta concepción se percibe en el último teatro de Kantor.

Hasta aquí un esbozo del trayecto por las artes plásticas acompañado por Witkiewicz hacia el teatro; de la importancia de la concepción teatral desde sus inicios hasta *La clase muerta*, donde eclosionan y de qué manera todos los años de aprendizaje. No quería terminar estas líneas sin una referencia a por qué no ha dejado escuela y por qué han resultado fallidos los intentos de

los seguidores. Una razón lo explica, han intentado apropiarse de un procedimiento, pero sin tener en cuenta que debajo de él existía un proceso, el formativo de Kantor, y unas vivencias personales e intransferibles.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSCARINO, MAURIZIO (1997): *Kantor cyrk smierci*, Bozen, Edition Sturzflüge.
- KANTOR, TADEUSZ (1984): *El teatro de la muerte*, recopilación, selección de artículos, programas de mano, exposiciones, etc., realizada por Denis Bablet, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (1991): *Ma création, mon voyage*, París, Editions Plume.
- (1995): *Alternatives Théâtrales*, 50 (Décembre), Bruselas, Maison du Spectacle-la Bellone.
- (2003): «Kantor, des traversées», *Théâtre/Public*, 166 (Janvier), Monteuil (París), Éditions Théâtrales.
- MIKLASZEWSKI, KRZYSZTOF (2001): *Encuentros con Tadeusz Kantor*, México D.F., Conaculta [Conjunciones].
- SCARPETTA, GUY (2000): *Kantor au présent*, París, Actes Sud.
- SKIPP, TOM (ed.) (1997): *Tadeusz Kantor. La escena de la memoria*, Madrid y Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación Telefónica.
- WITKIEWICZ, STANISLAW IGNACY (2015): *Teatro (Ensayos y obras dramáticas)*, Madrid, Círculo d'Escritores Olvidados.