

LA INFLUENCIA TRANSATLÁNTICA DE TADEUSZ KANTOR: STACY KLEIN Y JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS¹

JULIO VÉLEZ SAINZ

Universidad Complutense de Madrid – ITEM

LA INFLUENCIA DE TADEUSZ KANTOR en la escena global a partir de la década de los 70 creció exponencialmente, sobre todo, desde 1972, año en que participó en el Festival de Edimburgo con *La gallina de agua*. En España se estrenaron *La clase muerta* [1975] y *Wielopole, Wielopole* [1980], las más famosas de las piezas kantorianas del ciclo del «Teatro de la muerte» en los 80 [1981 Madrid y 1982 Barcelona]. A la par, en los primeros 90, su trabajo se hizo famoso en Estados Unidos gracias a las presentaciones del club de teatro experimental de Ellen Stewart, La MaMa Theater. No es de extrañar, pues, que nos encontremos con un buen número de epígonos del polaco a ambos lados del Atlántico. Para el presente trabajo he efectuado dos calas que creo muy representativas de la influencia de Kantor en la escena transatlántica: una en un dramaturgo que hace las veces de director, como el José Luis Alonso de Santos de *Del laberinto al treinta* y *El álbum familiar*, y otra en una directora de escena que tiene mucho de dramaturga, como la norteamericana Stacy Klein, directora del teatro Double Edge Theatre. Por cercanía, quizá, la primera de las historias sea más conocida en el público español, lo que contrasta con la influencia de la segunda, que demuestra el indudable salto que ha realizado la obra de Kantor a la escena norteamericana de los últimos años.

Alonso de Santos [Valladolid, 1942], autor de la generación de los 80 junto a Fermín Cabal [1948], José Sanchis Sinisterra [1940], Jerónimo López Mozo [1942] o Ignacio Amestoy [1947] [Cabal y Alonso de Santos 1985] ha conformado su estilo desde

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación dotado por la Comunidad de Madrid, «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid [TEAMAD]» (ref. H2015/HUM-3366) [2016-2018].

sus comienzos en el teatro independiente, no en vano participó durante quince años en los grupos teatrales Támano, TEI [Teatro Experimental Independiente] y fue director del teatro libre de Madrid. Ejerció de actor en el Teatro Estudio de Madrid y de discípulo, por tanto, de William Layton. Como catedrático de Escritura Teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático [RESAD] y, por sus propios intereses, tiene, al igual que Kantor, una vertiente teórica de interés, como demuestra su *La escritura dramática*, «una de las más sugestivas reflexiones sobre la materia de que disponemos en castellano» [Pérez-Rasilla 2003: 2861].

En cuanto a su teatro, en un estudio muy citado, María Teresa Olivera divide su obra en tres etapas principales. La primera incluiría obras como *Viva el Duque, nuestro Dueño, El combate de don Carnal y doña Cuaresma*, y *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y trataría, sobre todo, del mundo de la literatura [1988: 10]. La segunda etapa, ejemplificada en *Del laberinto al treinta* a *El álbum familiar*, inauguraría la búsqueda de «nuevos caminos» [1988: 13]. Finalmente, la tercera etapa, utiliza el entorno de la delincuencia, el mundo urbano y el Madrid que tan bien conoce el autor y estaría conformada por *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* [1988: 15]. Estas obras, a la postre las más conocidas, podrían fácilmente ser englobadas bajo el marbete de «etapa cañí». Alonso de Santos tiende a construir personajes que se enfrentan con la comunidad y generalmente pierden, aunque son vistos con simpatía por el autor².

² Como se lee en el programa de mano de *La estanquera de Vallecas*: «Al autor que esto suscribe —que presume de humilde cuna y condición— le es sumamente difícil poder escribir acerca de Dioses, Reyes, Nobles, Señores ni Burguesía acomodada, porque, la verdad, no los conoce —solo los sufre—. Por eso anda detrás de los personajes que se levantan cada día en un mundo que no les pertenece buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar —los barcos son de los otros—, si te deja el que está agarrado antes, porque, ¡ay!, ya no hay troncos libres». El Jaimito de *Bajarse al moro* se refugia en *Casablanca* y en Humphrey Borgia; el yo de *El álbum familiar* en los recuerdos de familia y el álbum; el Saturnino Morales de *La sombra del Tenorio* en el teatro y el juego escénico; la mayoría en el humor, humor que impregna cada obra, aunque no sea necesariamente alegre; algunos en el absurdo como los personajes de *Fuera de quicio*; a otros les conduce al camino de la delincuencia...

La influencia que ejerció Kantor en la obra del vallisoletano es muy conocida, casi un lugar común dentro de la crítica³. Andrés Amorós recuerda la influencia emocional del estreno de *Wielopole*, *Wielopole* en Alonso de Santos: «ese año [1981] el público madrileño vibró de emoción con un espectáculo, *Wielopole*, *Wielopole*, sin necesidad de entender una palabra del texto, en polaco. Entre los entusiastas espectadores estaba José Luis Alonso de Santos» [2010: 17]. Además, en la Semana Santa de 1983 el María Guerrero de Madrid [Centro Dramático Nacional, CDN] se engalanó para *La clase muerta*⁴. La influencia hubo de ser duradera y se manifestó rápidamente en las siguientes obras del autor. Para Pérez-Rasilla «es innegable que la visión de la obra de Kantor ha proporcionado algunos elementos escénicos concretos a la de Alonso de Santos» [1992: 926]. La bibliografía es amplia y quitando a Margarita Piñero, quien con tino intenta dotar de mayor agencia al madrileño, bastante palmaria⁵. Quizá la cita que mejor resume la problemática sea la de Haro Tecglen en su reseña del estreno de *El álbum familiar* [1982]:

Era inevitable que la aparición de Kantor en el planeta teatral produjera aquí, donde hay tanta afición al remedo, a la fascinación y al agarrarse a lo bien hecho por otro para intentar el propio éxito, algún *kantorcillo*. Era menos previsible que fuera a parar a esa trampa un autor de vena propia, y muy buena, como Alonso de Santos, que tiene verbo, agudeza, sentido teatral para la invención.

La crítica ha destacado, sobre todo, el influjo de Kantor en *El álbum familiar*, cuyo estreno tuvo lugar en el María Guerrero [CDN] el 26 de octubre de 1982 (un año antes del estreno español

³ Véase la reseña de Joan Sagarra citada en la bibliografía.

⁴ Ya en los años 50, Kantor había empezado a experimentar con la yuxtaposición de maniqués y actores vivos, algo presente en la cultura polaca, al menos, desde el *Tratado de los maniqués* de Bruno Schulz (autor fundamental para la segunda cala a estudiar).

⁵ El influjo del polaco en *El álbum familiar* ha sido matizado por M. Piñero, quien señala que Alonso de Santos difiere de Kantor en varios aspectos fundamentales: si el polaco es un pintor y escenógrafo y, por tanto, su concepción del teatro es más escénica, el madrileño es, ante todo, dramaturgo por lo que tiende a presentar una obra completa. Si Kantor es partitura, Alonso es *opus* [2005: 268].

de *La clase muerta*) con la interpretación de Manuel Galiana, Fernando Delgado, Lola Cardona, Eloína Casas, Margarita García Ortega, entre otros, con música de Mariano Díaz, escenografía y vestuario de José Luis Verdes y dirección y maniqués del mismo Alonso de Santos⁶. La dirección del dramaturgo es importante en cuanto la obra está dominada por un yo, personaje principal que abarca toda la obra y cuyo punto de vista tiñe todo lo que ocurre en escena. Este hace una especie de confesión en escena de lo que le ocurre y que le ha llevado a esa situación en una representación casi «impúdica de elementos autobiográficos» [Pérez-Rasilla 2003: 2862]. En el primer acto el espectador se sitúa ante un sujeto plural que, sin embargo, está clara y expresamente mediatizado por la visión única del protagonista, que, además, es claramente un avatar del autor: «Yo, José Luis». La obra tiende a hacer partícipe de la acción al espectador, aceptando y disponiendo la obra como su propia vida, con sus penas y alegrías personales. Esto, claro, es una técnica heredada del autor polaco quien en *La clase muerta* da vida a un maestro que preside una clase de personajes aparentemente muertos que son confrontados por maniqués que representan a ellos mismos más jóvenes.

Otros varios aspectos lo hermanan con Kantor: el uso de una atmósfera teatral utópica y ucrónica que procura romper barreras del tiempo y espacio; la reconstrucción de recuerdo, autobiografía y memoria personal como germen artístico; la estructuración en *tableaux vivants* [o de imágenes kinéticas como prefiere el polaco]; la querencia por la sombra como motivo. El esquema de Kantor le ha servido, en definitiva, para «hablar sinceramente, pero en una dimensión poética, no de confesionario» [Alonso de Santos 1992: 26]. En Kantor encontramos una búsqueda de crear una cierta sensación de desasosiego en el espectador como indica Andrew Bielski: «*seeing distressingly life-like looking mannequins set against live bodies that appeared lifeless created an uncanny sight, that is, a type of fear based on [the] repressed*» [2016: 1]. En esta obra el desarraigo de los personajes principales es tan radical que ni

⁶ El audio de esta versión se puede consultar en el Centro de Documentación Teatral en: <https://www.youtube.com/watch?v=wACz19ad0AU>.

el humor escondido mitiga la sensación de pesadumbre. Esto es visible, por ejemplo, en el párrafo de *El álbum familiar* en el que el padre decía:

No tengo ganas de sonreír. Nunca en mi vida he tenido ganas de sonreír. Me he pasado la vida matándome a trabajar, haciendo siempre lo que no quería hacer pero tenía que hacer. En este tren... en este tren que nos lleva, esperando que venga el revisor y tener que humillarme una vez más, pidiéndole perdón por estar haciéndonos una foto sin tener permiso de nadie. [Alonso de Santos 1992: 73]

En contraposición al grito del padre: «¡Sale el tren! ¡Tenemos que bajar! ¡Lo ha mandado el revisor! ¡No tenemos derecho a ir en este tren! ¡No tenemos derecho! ¡No tenemos derecho! ¡No tenemos derecho!» [Alonso de Santos 1992: 84]. Nos encontramos con una indudable «insatisfacción radical», como indica Amorós, contra la que se rebela el yo: «¡Alguna vez podré hacer lo que me dé la gana con mi cuerpo! ¡Tendré derecho!» [Alonso de Santos 1992: 100]. Ambos mundos simbólicos aparecen contrapuestos en posición agónica. No resultaría descabellada una lectura historicista de esta obra ucrónica en la que el enfrentamiento padre e hijo a partir del léxico legal fuera una representación de las dos generaciones marcadas por el tren de la Historia española del momento, la que sobrevivió a la Guerra Civil (que se resigna ante su falta de derechos) y la que está protagonizando la Transición (que pretende superar sus limitaciones). El miedo al revisor del padre, el encerrarse en las matemáticas del maestro, el sino de perdedores que subyace en todos ellos, en definitiva, el desarraigo, se acercan a una de las ideas fuerza del momento, el desencanto⁷.

La influencia se podría, en mi opinión, hacer extensible a una obra menos vista bajo este prisma, *La sombra del Tenorio*, una de

⁷ Para la influencia de esta idea fuerza, véase la película de Jaime Chávarri, *El desencanto* [1976], o el análisis de Teresa Vilarós del momento, titulado también *El mono del desencanto* [1998], donde se estudian la serie de corrientes de pensamiento y de actitudes, tanto vitales como estéticas, que marcaron el inmediato posfranquismo, la transición, y la recién nacida democracia. El estilo crítico que despliega Vilarós posee un talante intencionalmente ambiguo y juguetón debido a que fundamenta su análisis en una serie de imágenes recurrentes, a las que extrae significados múltiples.

las obras representadas por su amigo Rafael Álvarez «El brujo» junto a *El gran Pudini [Alea Jacta Est]*. Con estreno en el Teatro Cervantes, de Alcalá de Henares, el 8 de abril de 1994 y escenografía de Rafael González⁸. El protagonista es Saturnino Morales, actor que ha hecho durante toda su vida el papel de donaire del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, Ciutti, quien está a punto de morir en un hospital olvidado. Este, uno de tantos personajes humildes del teatro de Alonso de Santos, en su postrar instante narra su vida frente a un maniquí (una sombra) de Doña Inés. En las acotaciones se lee: «Hospital de caridad de los años sesenta. [...] Ilumina al enfermo, delgado y macilento, la luz de luna que entra por un alto ventanuco. Va cubierto por un descolorido pijama que le da un aspecto fantasmal. En un lateral de la nave una monja inmóvil, sentada en una silla de madera» [1995: 115]. Se ve la contraposición entre la imagen febril y moribunda del monologuista y Doña Inés que aparece como un maniquí, una sombra.

La concepción argumental de la obra de claro regusto kantiano, podría también retrotraerse a una de las influencias fundamentales del de Wielopole, Stanislaw Witkiewicz, Witkacy, cuyo *El loco y la monja* guarda indudables paralelos con la obra de Alonso de Santos. A la par Morales, hace las veces de sombra simbólica de los actores que han representado los papeles cómicos del *Don Juan* y el maniquí de Doña Inés de un eco (inmóvil, inerte) de todas las doñas Inéses. Como aclara Andrés Amorós en su edición de la obra: «Doña Inés era una sombra en el *Tenorio*. Aquí, Sor Inés aparece como una 'sombra', en paralelismo con Saturnino-Ciutti, sombra de Don Juan» [1995: 117 n6]. Nos encontramos ante una evolución del uso de los maniqués kantorianos que viéramos en *El álbum familiar*. Al igual que Kantor en la famosa *performance* de *La clase muerta* [1975, Cracovia], en *La sombra del Tenorio* encontramos un actor que agoniza mientras convive con maniqués que parecen reales frente a unos actores macilentos⁹.

⁸La obra se reestrenó en 2008, con dirección del autor, interpretación de *Che-lique* Miranda y producción de Enrique Miranda.

⁹Véase la representación en: <https://www.youtube.com/watch?v=U0wdk3N53XY>.

Los usos, no obstante, son distintos. En Kantor encontramos una búsqueda de crear una cierta sensación de desasosiego, lo que se trasluce claramente en *El álbum familiar*. En Alonso de Santos los maniqués se utilizan para establecer una múltiple correlación que nos lleva al juego literario, al trampantojo y al motivo del «teatro dentro del teatro». Tanto en Kantor como en Alonso de Santos encontramos una preeminencia del yo diegético sobre el armazón de la obra. Sin embargo, hay una diferencia clara entre ambos. El yo es autorial en los casos de *Álbum de familia* y de *La clase muerta*, y literario en el caso de *La sombra del Tenorio*. Si Kantor utiliza los maniqués como ejemplo de cómo el teatro refleja la vida, Alonso de Santos hace que su personaje oscile alrededor del maniquí con la intención de establecer un correlato entre la vida del personaje y el de su *alter ego*. En su parlamento ante el maniquí, Saturnino indica el claro correlato entre estos personajes y el motivo de «el gran teatro del mundo»:

Además, que Don Juan es papel de dueño, y Ciutti de criado. Y en los papeles de teatro hay la misma diferencia que en la vida entre criados y señores: unos son los protagonistas, y otros hacen los recados. Y no hay color, Hermana. [Alonso de Santos 1992: 120-121]

De nuevo las referencias literarias salpican el texto completo, como cuando Saturnino se presenta en la casa de una aficionada:

«Yo espero a don Juan, no al bobo». ¡Y me dio un portazo! No dijo a Ciutti, ni a la figura del donaire, ni al gracioso. No, no. Dijo: «¡al bobo!». Y que con el bobo, nones. [Alonso de Santos 1992: 160]

Perteneciente a la etapa más intelectualista de Alonso de Santos, *La sombra del Tenorio*, al igual que *El gran Pudini*, trae a colación un tipo literario (un soldado romano en aquella y un hombre de teatro fracasado en esta). Los espejos son múltiples. En el espacio escénico Rafael Álvarez «El Brujo» representa a un actor Saturnino Morales, que se encarga del papel del Ciutti del Tenorio que se lamenta ante la sombra de una «Inés», «Sor Inés», «Doña Inés». En el espacio teatral se confunden el público imaginado por la febril mente del gracioso y el real. Las múltiples lecturas verticales de la obra nos llevan a una confusión profun-

da en la que predomina la sensación de injusticia y crueldad de la vida y la sociedad ante el protagonista.

Un segundo texto de Kantor merece especial atención al respecto de su influencia transatlántica: el cuaderno de ejercicios de actor denominado *Las lecciones de Milán* (que tuvieron lugar en la Civica Scuola d'Arte Drammatica). En este Kantor destaca el uso de la proyección escénica de la sombra de los propios actores como un método de crear tensión en las tablas. En los ejercicios 11 y 12 se juega con la sombra de los actores. En el 11 un actor se sitúa en el centro de la escena mientras las luces giran alrededor de él; en el siguiente dos actores especulan los mismos movimientos creando una sensación de continuidad entre ambos [Kantor 1993; Witts 2010: 98]. La influencia de Kantor en Alonso de Santos tiende más al primero de los ejercicios en *La sombra del Tenorio*. Los movimientos escénicos de «El Brujo» juegan con las sombras que se proyectan por ese romántico rayo de luna que ilumina la escena. En la segunda cala de su influencia transatlántica encontramos un nuevo e interesante uso.

En los años 90, las obras de Kantor se hicieron muy conocidas en EEUU sobre todo debido a la presentación en sociedad de las mismas en el teatro de Ellen Stewart La MaMa Experimental Theatre Club, un icono del ambiente del Lower East Side (la parte de Manhattan que los hispanos llaman Loisaida) y que inspiraría líderes culturales como la poeta Nuyorican Giannina Braschi, lugar en el que participaron figuras como Sam Shepard, Patti Smith y los oscarizados De Niro, Al Pacino, o Harvey Keitel. Una *troupe* de Ashfield (Massachusetts) capitaneada por Stacy Klein y Carlos Uriona y llamada Double Edge Theatre sería habitual de este espacio alternativo. Double Edge es una compañía muy interesante que combina la tradición de teatro callejero de Argentina (ejemplificada por Uriona) y la europeizante (cuyo representante sería Klein); realizan un teatro muy físico, cercano al modelo judío de teatralización de los *kibutz*: los actores, escenógrafos y directores conviven en una granja, trabajan durante el día y ensayan de manera nocturna (de ahí su bucólica localización en Massachusetts). Klein tiene una extensa formación con

lo mejor del teatro polaco. Double Edge es un intento de mantener la fórmula de la «tercera vía teatral» de Jerzy Grotowski y ha trabajado con el Odin Teatret de Eugenio Barba (sobre quien escribió su tesis Klein) y con Rena Mirecka, miembro del Laboratorium Theatr de Grotowski. La influencia de Kantor es clara para la autora. Como explica en una entrevista:

Although I didn't work with Kantor, I saw The Dead Class [1975] in his basement in Krakow in 1976. Following the performance, Kantor told our group that we were all shit. Seeing that performance was enough for me to consider him one of the primary factors in my theatre. If I could have gone and worked with Kantor, I might have written on him instead of Barba because that performance was probably the most important performance I ever saw. The way he used his background and ethnicity was really important to me. It really spoke to me. To me, his work was not Catholic. [Shevtsova 2011: 44]

Kantor tuvo una relación interesante y única con el teatro judío, el polaco, católico, incorporó lo judío en su obra. De las tres influencias fundamentales de Kantor: Witold Gombrowicz, el mencionado Witkiewicz y Bruno Schulz [Bablet 1986: 8], es el último el nexo más importante para Klein. Klein trabaja a partir de ciclos teatrales en los que se sitúan una serie de obras que mantienen una serie de puntos en común. El último de estos, *The Garden of Intimacy and Desire* que, de acuerdo a las notas de dirección, pretende ser una exploración de las complejas dicotomías de «*dream and reality, freedom and responsibility, indifference and fanaticism*» contiene *The Disappearance* del escritor chicano y activista Ilán Stavans, *The UnPOSSESSED* [2004] versión libre de *Don Quijote*, y *Republic of Dreams* [2007], estrenadas en el mencionado La MaMa Theatre.

Al igual que en la obra de Kantor, la obra está fundamentada en una serie de *tableaux* compuestos a partir de una poderosa consecución de imágenes kinéticas. Para la composición de estas, Klein utiliza, en particular, *Sanatorio bajo la clepsidra* y *Calle de cocodrilos* de Schulz, y trabaja junto a artistas polacos como el músico Jacel Ostaszewski y la pintora Mira Zelechower-Aleksiu. Muchos de los momentos de *Republic of Dreams* presentan ecos kantorianos. En la obra el protagonista (el propio Schulz) juega

en varias ocasiones con su sombra en un ejercicio paralelo a lo expuesto en *Las lecciones de Milán*. Según indica en el ejercicio 12 dos actores especulan sobre un tapiz los mismos movimientos creando una sensación de continuidad entre ambos. Esa imagen persigue al protagonista Schulz quien habla de sus recuerdos y confunde personas y personajes de sus obras (muy al estilo de *La sombra del Tenorio*). En *Republic of Dreams* Klein dispone un telón de fondo en el que las sombras de los personajes se reflejan mientras actúan en paralelo. También se insisten en las imágenes del Emperador (posiblemente Francisco José I de Austria) y su hermano-sombra, el Duque Maximiliano.

En *La clase muerta* se iniciaba la acción con la imagen fija de unos pupitres vacíos que se llenaban de personajes y maniqués, en *Republic of Dreams* Schulz comienza la narración de su recuerdo en una mesa junto a los personajes mudos de los padres. El resto de los personajes salen abruptamente de un armario que se parte a la mitad. Los actores bailan en escena en movimientos sincronizados y múltiples elementos que sobrevuelan en espiral la escena¹⁰. En *La clase muerta* uno de los personajes se mueven cíclicamente en espiral alrededor de la escena cantando una canción infantil, en *Republic of Dreams* Schulz reconstruye la escena bailando en espiral mientras los actores representan un tiiovivo (*carroussel*) de memorias infantiles¹¹. Como indica Krzysztof Pleśniarowicz: «*the spiral form of The Dead Class invokes vast areas of tradition. The image of the labyrinth-spiral often served as the representation of the journey into the depths: of the past, the unconscious, death*» [2004: 208]. La espiral, con todas sus resonancias pitagóricas es uno de los motivos más recurrentes de la proxemia escénica entre los actores de *Republic of Dreams*¹². La imagen kinética de la espiral y del tiiovivo aparece repetida a lo

¹⁰ Véase la representación en: <https://www.youtube.com/watch?v=wi5am4cUCoc#t=26>.

¹¹ Véase la representación en: <https://www.youtube.com/watch?v=NLwQTmG2WJY>.

¹² En *The unPOSSESSED*, la obra cervantina del ciclo, toman este elemento que se convierte a la par en la rueda de la fortuna, la cueva de Montesinos [II.23] y la prisión de Don Quijote [I.54], el globo y las espirales Fibonacci [Vélez-Sainz 2007].

largo de la obra de modo que pasamos de los recuerdos de un cabaret, un suburbio parisino. Schulz presenta a su mudo padre y nos indica que el personaje que vemos en escena está, en realidad y como el resto de los personajes, muerto, lo que presenta un claro eco del «Teatro de la muerte».

Otro aspecto a tener en cuenta en la construcción del espacio escénico de Klein es la presencia de un armario del que salen los personajes. Kantor consideraba que el armario era un signo escénico perfecto como «catalizador de muchos asuntos humanos», de modo que se habla de la «ridícula estrechez del espacio en el interior del armario» [Kantor 2010: 183-184]. En Baden Baden realiza un espectáculo titulado precisamente *El Armario* [1966]. El mueble ropero de *Wielopole, Wielopole*, tiene un estilo más elaborado, con la parte superior de las puertas de forma curva, aunque estas no acaban de encajar en los ángulos superiores y también dejan huecos, así como los hay entre las tablas [Susmansky Bacal 2014: 193]. En la concepción escénica de Klein una de las principales imágenes kinéticas de *Republic of Dreams* es el juego con los armarios volantes que se deslizan sobre la escena al mismo nivel que el movimiento pendulante de la cuna mecánica de *La clase muerta* o la famosa «máquina aniquiladora» [1963] utilizada en la puesta en escena del texto de *Witkiewicz, El loco y la Monja*. En breve, el influjo de Kantor sobre la autora de Massachusetts es complejo y a todos los niveles de la construcción del espacio escénico y teatral. Klein utiliza diversas imágenes kinéticas del polaco: la sombra, la espiral, el armario; diversos textos teóricos del mismo: las *Lecciones de Milán* y la concepción del «mueble-trampa». De este modo, aunque *Republic of Dreams* es, seguramente, el ejemplo más palmario, no es el único de la misma.

Como vemos, además de la buena fortuna de su formulación del Teatro de la muerte, la influencia de Kantor fue grande en sus últimas producciones internacionales, el éxito de *La clase muerta* y sus presentaciones internacionales han apoyado la presencia del dramaturgo polaco en el mundo escénico contemporáneo. Dos autores vivos, un hombre y una mujer, español y estadounidense, laico y judía, con dos dramaturgias muy distintas, pro-

pías y completas presentan dos calas de la influencia de Tadeuz Kantor en el teatro internacional contemporáneo. Los temas kantorianos de la muerte, el recuerdo, el pasado; sus técnicas kinéticas, su imágenes insistentes (sombras, maniqués, muebles), han cobrado vida a los dos lados del océano, revitalizando dos propuestas teatrales parejas en lo diverso. La de Kantor es una influencia que bien podemos llamar transatlántica en cuanto ha superado barreras idiomáticas, nacionales, étnicas y genéricas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (1995): *La estanquera de Vallecas y La sombra del Tenorio*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia.
- (1992): *El álbum familiar y Bajarse al moro*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Austral.
- (1981): «Nota del director», programa de mano de *La estanquera de Vallecas*, Sala El Gayo Vallecana, Grupo Espolón del Gallo, estreno: 11 de diciembre.
- AMORÓS, ANDRÉS (1992): «Introducción», de *El álbum familiar y Bajarse al moro*, Madrid, Austral, pp. 1-50.
- BABLET, DENIS (1986): «Tadeusz Kantor y el teatro Cricot 2», en *¡Qué revienten los artistas!* de Tadeusz Kantor, *Cuadernos El Público*, 11, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 22-26.
- BIELSKI, ANDREW (2016): «Staging the Hyphen: The Object-Actor in Kantor's Theatre of Death», conferencia publicada en línea en: www.academia.edu, (consultada a 1 de febrero de 2016).
- CABAL, FERMÍN, Y ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (1985): *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos.
- CHÁVARRI, JAIME, dir. (1976): *El desencanto*, estreno [en España]: 17 de septiembre, productor Elías Querejeta.
- HARO TECGLÉN, EDUARDO (1982): «El recuerdo y el sueño: 'El álbum familiar'», *El País*, 28 de octubre de 1982: http://elpais.com/diario/1982/10/28/cultura/404607607_850215.html (consultada a 2 de febrero de 2016).
- KANTOR, TADEUZ (2010): *Teatro de la muerte y otros ensayos, 1944-1986*, trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba Editorial.
- (1993): *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, trad. Michal Kobialka, Berkeley, University of California Press.

- KLEIN, STACY (2006): «Director's Notes», en *Republic of Dreams*: <http://www.doubleedgetheatre.org/republic-aux.html#ANCHOR%201>, (consultada a 2 de febrero de 2016).
- (2005): «Director's Notes», en *The unPOSSESSED*: <http://www.doubleedgetheatre.org/directorsunpossessed.html> (consultada a 2 de febrero de 2016).
- (1988): *Eugenio Barba, Master Craftsman and the Odin Teatret's 'Oxyrhyncus Evangeliet'*, tesis doctoral inédita, Tufts University.
- OLIVERA SANTOS, M.^a TERESA (1988): «Estudio preliminar», en *¡Viva el Duque, nuestro Dueño! y La estanquera de Vallecas, de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Alambra, pp. 1-57.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2003): «El teatro desde 1975», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta et al, 2 vols. Madrid, Gredos, II, pp. 2855-2883.
- PLESNIAROWICZ, KRZYSZTOF (2004): *The dead memory machine: Tadeusz Kantor's theatre of death*, Ashfield (MA), Black Mountain Press.
- PIÑERO, MARGARITA (2005): *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos.
- RODRÍGUEZ RICHART, JOSÉ (1995): «La creación escénica de José Luis Alonso de Santos», en *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, eds. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, Kassel, Reichenberger, pp. 317-338.
- SAGARRA, JOAN DE (1983): «Estreno de *La clase muerta* de Tadeusz Kantor en Barcelona», *El País*, 11 de marzo, en: http://elpais.com/diario/1983/03/11/cultura/416185209_850215.html. (consultada a 2 de febrero de 2016).
- SHEVTSOVA, MARIA (2011): «On Double Edge Theatre. Stacy Klein in Conversation with Maria Shevtsova», *New Theatre Quarterly*, 27[1], pp. 41-59.
- SUSMANSKY BACAL, SILVIA (2014): *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*, tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona.
- VÉLEZ-SAINZ, JULIO (2007): «Unpossessing Cervantes: A Bilingual-Spiral Flying Circus-Approach to Don Quixote by Double-Edge Theatre», en *Cervantes And/On/In the New World*, eds. J. Vélez-Sainz y N. Romero Díaz, Newark (DE), Juan de la Cuesta, pp. 231-251.
- VILARÓS, TERESA (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española, 1973-1993*, Madrid, Siglo XXI.
- WITTS, NOEL (2010): *Tadeusz Kantor Routledge Performance Practitioners*, Londres, Routledge.