



Lech Stangret

LOS ACTORES DEL CRICOT 2¹

LECH STANGRET

LAS RELACIONES DE KANTOR CON LOS ACTORES del elenco del Teatro Cricot 2 eran bastante particulares y no quedaban comprendidas dentro de un simple esquema de dependencia profesional director-actores; entre otras cosas, porque el Teatro Cricot 2 nunca existió como institución. Los actores no firmaban ningún contrato que definiera de algún modo las condiciones de su participación en el elenco. Eran un grupo informal de personas reunidas alrededor de un maestro, fascinados por su creatividad y su concepción del teatro. La condición para participar era la aceptación de los métodos de trabajo de Kantor y un auténtico y complejo compromiso con toda la empresa.

Pese a su completa dependencia de la voluntad del artista, el equipo del Teatro del Amor y la Muerte se mantuvo asombrosamente estable. Su columna vertebral eran personas con más de diez años de trabajo en el Cricot. Por supuesto que en el transcurso de los treinta y cinco años de existencia de dicho teatro evolucionaron tanto los procesos de creación de los espectáculos, como la estructura del equipo. El modelo de creación colectiva obligatoria en las puestas en escena de los años cincuenta cedió a la creación de un solo autor, responsable y decisor de todos los componentes del espectáculo.

En 1976 (después del estreno y primeras funciones de *La clase muerta*), también hubo un notable desplazamiento del acento entre los actores del Cricot. Kantor renunció a trabajar con todo un grupo de actores contratados en teatros de repertorio —sobre todo en el Teatro Bagatela de Cracovia. En el elenco que comenzó su actividad con una nueva versión de *La clase muerta*, los llamados actores dramáticos profesionales ya eran una decidida minoría. Por entonces, en los círculos teatrales polacos hostiles a Kantor se le comenzó a criticar que había creado un «teatrito

¹ Traducción del polaco realizada por Bárbara Gill.

amateur», porque no era capaz de trabajar con «profesionales». En el caso de los actores del Cricot la costumbre de dividir a los actores entre aficionados y profesionales no tenía el menor sentido, simplemente porque como resultado del trabajo con Kantor los aficionados se convertían en verdaderos profesionales, es decir, en personas que se ganaban la vida con el teatro. Solo sus objetivos eran diferentes de los actores de los teatros de repertorio. No les importaba el nivel de éxito alcanzado o las creaciones estelares, sino la misión de contribuir a moldear un nuevo tipo de función teatral.

Para poner en práctica su visión del teatro moderno Kantor necesitaba actores debidamente preparados. No obstante, el aprendizaje en escuelas de actuación o las capacitaciones en talleres de los teatros profesionales resultaban completamente inútiles, e incluso entorpecían el trabajo en el Cricot. Kantor trataba su actividad teatral dentro de las categorías de una revolución dirigida contra la postura esclerosada del teatro tradicional. La participación en el Cricot significaba ser parte de una rebelión contra todo el teatro institucional, contra todos los que apoyaban y creaban ese formato. Después del éxito de *La clase muerta*, el artista, en su lucha por un nuevo teatro, deseaba agrupar en torno a sí a aliados completamente leales, comprometidos. Los actores contratados en otros teatros debían elegir. Dejando de lado otros conflictos dentro del grupo, debían ponerse a la exclusiva disposición de Kantor o renunciar al Cricot. Preparando su ofensiva sobre los escenarios mundiales ya no quería en ninguna medida depender de la voluntad de los directores de los teatros de repertorio. Esa fue la causa principal que le llevó a reagrupar fuerzas en la composición del elenco.

Cada nueva obra teatral de Tadeusz Kantor surgía por etapas. Nacía gradualmente, despacio, sin apuros innecesarios. Era el fruto de una auténtica necesidad creativa del artista. Notas sueltas y bocetos, con frecuencia espaciados entre sí, comenzaban a tomar la forma de una idea, y luego de soluciones escénicas. Gracias al ordenado organigrama del día kantoriano, los actores siempre tenían ocasión de encontrar al artista a determinada hora en los Krzysztofory o en la calle de los Canónigos, cuando

la Cricoteka se asentó allí. Durante tales encuentros no planeados, con un café de por medio, Kantor hablaba a un escaso grupo de personas sobre un nuevo espectáculo y trazaba los planes para su realización. Casi como siguiendo el curso natural de las cosas, la situación maduraba hasta comenzar los ensayos. Para Kantor los ensayos eran lo más importante. En las jerarquías de su creación los situaba por encima de las obras terminadas.

Durante los ensayos exigía a todos los participantes un extraordinario compromiso y una concentración muy atenta. Porque la construcción del espectáculo se realizaba simultáneamente, en cada una de las partes que lo componían. Las escenas con los actores eran interrumpidas por llamadas al sastre o al equipo técnico, quienes de inmediato debían realizar las imprescindibles correcciones en los trajes o en el funcionamiento de los mecanismos empleados en escena. El artista no aceptaba explicaciones de que algo era irrealizable. Solo había que reflexionar sobre cómo se podía solucionar determinado problema. Cada detalle debía ser supervisado y aceptado por él. Era perfeccionista y, a veces, un detalle en apariencia nimio crecía hasta convertirse en una cuestión determinante, que exigía una solución. Esto iba acompañado de peleas y, en ocasiones, con amenazas de renuncias. Gracias a ello todo el equipo teatral se sentía movilizado al máximo. Los problemas que preocupaban al autor-creador se tornaban los problemas de todos. Los actores asumían actividades que no estaban estrictamente relacionadas con lo actoral. Por ejemplo, buscaban las telas adecuadas para los trajes, diversos accesorios o incluso personas cuyas competencias podían ser útiles en el proceso creativo. Dejaban de funcionar las rigurosas divisiones del trabajo teatral entre técnicos y actores. Por otra parte, muchas personas en un principio encargadas de trabajos técnicos, con el transcurso de los años también se convirtieron en actores del Cricot.

Kantor nunca completaba el elenco antes de comenzar los ensayos. En cada etapa del desarrollo del espectáculo podía incluir un nuevo personaje interpretado por un actor nuevo. Igualmente le gustaba trabajar con personas cuyos rasgos psicofísicos conocía a la perfección y sabía qué conducta podía esperar durante la

acción escénica. Sus métodos de trabajo eran completamente diferentes de los del teatro tradicional. No había papeles definidos con claridad, lecturas del texto en torno a una mesa. Tampoco había un libreto preparado de antemano o un plan de ejecución. Los ensayos podían durar diez minutos o decenas de ellos, pero solía suceder que se extendieran durante varias horas. Cada uno era una verdadera sorpresa, que exigía a los actores una alerta y tensión constantes. Las ideas esquematizadas en los textos y dibujos eran traducidas al lenguaje teatral, a la acción que se desarrollaba con la participación de todos los medios de expresión escénica: de los actores, máquinas, accesorios, sonido. No había nada determinado de una vez y para siempre. Incluso, cuando las escenas ensayadas alcanzaban un efecto plenamente satisfactorio para el autor, eso no significaba que ya no habría ningún cambio. Kantor no creaba la totalidad del espectáculo encadenando partes estudiadas y fijas. Las escenas ya ensayadas aparecían cada vez con novedades. El artista introducía en ellas elementos nuevos, que creaban otras situaciones y los actores debían adaptarse a ellos con la velocidad del rayo. No había seguridad si en la acción que se ensayaba no sería agregado un personaje interpretado por un actor que hasta el momento no tomaba parte en esa escena.

Kantor creaba su teatro trabajando como el compositor que debe estar alerta para que los distintos motivos se integren en la totalidad planeada. Consideraba que los ensayos eran su verdadera creación teatral, porque durante el trabajo directo con los actores también nacían nuevos conceptos e ideas. De ellos surgían inspiraciones que, a veces, motivaban cambios en todas las partes ensayadas hasta ese momento. El artista decía que siempre al crear una obra lo acompañaba la inseguridad de hacia dónde los conducirían los ensayos con los actores. Al mismo tiempo, esa inseguridad era para él una maravillosa sensación que llevaba en sí el sabor de la aventura y el riesgo, pero también de una gran tensión, dolor y sufrimiento.

Sin duda, los actores eran imprescindibles en los espectáculos kantorianos. El artista repetía con frecuencia que su teatro no existiría sin los actores, sin personas vivas con su corporalidad

biológica y su psicología. El creador de *La clase muerta* no enseñaba el oficio universal del actor o del director que se podía aprovechar en otro tipo de teatros. Extraía de los actores sus rasgos característicos y modificaba los personajes que interpretaban. Por ejemplo, los gemelos permanecían como gemelos, con todas las implicaciones resultantes de ese hecho, sin importar qué papeles interpretaban. La participación en un espectáculo de uno solo de ellos se desviaría del objetivo. Los personajes que encarnaban los actores asimilaban sus características personales. Eran algo así como un *dybbuk*, un cuerpo en el que entraba un espíritu. Por eso los papeles no estaban estrictamente establecidos: las siluetas, rasgos del carácter y los comportamientos no estaban definidos de forma inequívoca. Incluso los papeles masculinos y femeninos no tenían por qué coincidir con el género de los actores. Como resultado de los ensayos nacía un personaje que era la fusión del protagonista de la obra con la personalidad de un hombre vivo. El papel se fundía con un actor concreto, como si hubiera sido escrito exclusivamente para él.

Los actores no tenían la posibilidad de prepararse para su respectivo papel, porque estos iban creándose espontáneamente durante los ensayos y no se podía prever en qué dirección se desarrollarían. Debían deshacerse de la conducta profesional de esconderse tras el personaje que interpretaban, de la empatía, de la construcción del papel apoyándose en la identificación. Los roles tomaban forma en la acción concreta y en la cooperación con el autor. Kantor no daba pautas detalladas sobre las conductas de los personajes. Es difícil considerar como indicaciones pertinentes una afirmación del tipo: «están en el escenario ilegalmente, muévanse como cucarachas».

En los espectáculos creados después de *La clase muerta*, el artista ya no se valía del texto literario. En gran medida, el estrato del texto surgía de los ensayos. Muchas de las cuestiones expresadas en las funciones provenían directamente de los actores. Kantor anotaba las frases o párrafos que escuchaba y los incluía en el libreto creado *a posteriori*. Si se toma en cuenta la natural predisposición de los actores y esos fragmentos de texto como su colaboración individual en la formación del espectáculo, se

puede hablar de cierta asociación, o de co-creación de la obra. De todos modos, sería imposible determinar la medida que tuvo la participación creativa de cada actor individual en el proceso.

En el Cricot tampoco era relevante la división entre actores principales y figurantes. Aunque en sus espectáculos se pueden advertir personajes que se distinguen más, el valor fundamental de estas obras era colectivo, se buscaba la completa integración coordinada de todos los que estaban sobre el escenario. Para alcanzar la perfección de semejante interacción eran necesarios meses de ensayos y ejercicios. Pese a la existencia de protagonistas enigmáticamente caracterizados, el autor no permitía a los actores una interpretación por completo espontánea, una plena improvisación, ocuparse de la construcción de una imagen personal del papel confiado al actor. Organizaba las situaciones, iniciaba las acciones en las cuales esperaba de los actores acciones muy concretas. Los rasgos de la personalidad se manifestaban en la tensión que surgía para cumplir con los cometidos y reaccionar ante los comportamientos de los compañeros. En rigor, todo se reducía a la realización de actividades, gestos y movimientos simples. No obstante, para conseguir el efecto deseado de un movimiento no estilizado y aflorar tipos de conductas habitualmente ocultas por vergüenza era necesario un clima adecuado, cargado de emociones. Kantor comprometía todas sus fuerzas y los medios a su alcance para alcanzar el objetivo deseado. En constante movimiento durante los ensayos, gesticulando vivamente, corría para mostrar cómo y en qué lugar debía pararse el actor y qué movimiento realizar. Operaba con una escala de tensiones de excepcional compresión: desde el grito, la furia y el insulto hasta una carcajada sincera e incontenible. Sus emociones se contagiaban a los actores, liberaban la interpretación con medios primitivos, rudimentarios, pero por ello mismo profundamente verdaderos. Los fallos e imperfecciones que se daban en este proceso se transformaban en cualidades imposibles de ser copiadas por otros.

Con frecuencia sus métodos de trabajo eran muy dolorosos para los actores. Sobre todo cuando en la búsqueda de una correcta expresión escénica concentraba su ansiosa pasión creativa

en el ejercicio individual de un actor, llevándolo a un estado de extremo agotamiento físico y psicológico. En la atmósfera cargada de energía, sofocante, de los ensayos también aparecían situaciones verdaderamente cómicas. Entre otras, en Florencia, en un ensayo del espectáculo *Wielopole, Wielopole*, el actor que encarnaba a la Abuela Catalina (quien cantando salmos cada tanto le acercaba el orinal de hospital al Sacerdote agonizante) no reaccionaba en absoluto a los gritos de Kantor, que le indicaba el momento de introducir el artilugio. El artista, nervioso, interrumpió el ensayo acusándolo de malevolencia y abandonó la sala. Cuando los demás actores se dirigieron al «malintencionado» preguntándole por qué no se había subordinado a las exigencias del director, éste con asombro reconoció que estaba seguro de que Kantor le gritaba «con voz grave» (en polaco *basem*), y no «chata» (en polaco *basen*), y con todo esfuerzo modulaba su canto en los tonos más bajos. Después de aclararle al artista los motivos de la extraña conducta de la Abuela, éste estalló en carcajadas y terminó el ensayo de magnífico humor. Con todo, los actores que trabajaban con Kantor debían aceptar totalmente su estilo de trabajo o abandonar el teatro. No había soluciones intermedias, de compromiso. Todos sabían que el mismo creador asumía los enormes costos del trabajo mutuo, pero el resultado valía el sacrificio.

La música tenía un enorme peso en la creación del espectáculo. El ritmo de las acciones actorales era absolutamente fundamental. Kantor permitía que se olvidara la letra, que se cambiara un poco el texto, pero no se podía perder el ritmo de la frase que se decía. Elegía con mucha prolijidad los motivos musicales. El técnico de sonido debía estar presente en cada ensayo. Los compases que fluían desde los altavoces marcaban el tempo de la acción y estimulaban los movimientos de los actores. Con el movimiento asociado al sonido Kantor creaba imágenes que estimulaban la imaginación de los espectadores. La función se hacía solo en polaco, pero el público de distintos países del mundo, aunque no entendía sus palabras, captaba con facilidad lo que decían los actores en determinada escena. Al mismo tiempo la música permitía al autor alcanzar una impresión inusitada en los

teatros, la de dirigir a los actores en el escenario como si se tratara de un concierto. Con gestos decididos, como dirigiendo una orquesta, marcando el tempo que obligaba a los actores a redoblar el esfuerzo, lograba el efecto de una improvisación permanente. Eso potenciaba entre los espectadores la sensación de participar en un suceso único, irrepetible, cuyas funciones debían ser cada vez distintas.

Kantor componía sus obras teatrales utilizando actores, maniqués, objetos, máquinas, cuerpos, ritmos, palabras, estados de ánimo, espectadores. Los actores eran los más importantes, pero no los únicos componentes de sus espectáculos. Cada uno de ellos con su consciencia solo abarcaba fragmentos, no creaba la totalidad, que reinaba de manera indivisible sobre todos los elementos. Era capaz de leer sin errores las reacciones del público. Gracias a eso podía construir sus espectáculos sabiendo cómo serían recibidas por los espectadores las distintas escenas. Creaba composiciones, en las cuales la tensión crecía con cada apogeo de las sucesivas secuencias.

En el teatro de Kantor no había arquetipos de personajes que fueran solo positivos y negativos. Los protagonistas de los dramas tenían sus momentos de ruindad, ridículo, comicidad y gloria, por lo cual eran percibidos como personas comunes. Los espectadores se identificaban con ellos y se conmovían con sus destinos. En el espectáculo *Que revienten los artistas*, entre otros, la Fregona de la fonda «usada para los placeres del cuerpo» se convertía en la representante del genocidio del Pueblo Elegido por Dios planeado por los nazis, en un personaje simultáneamente del más bajo y del más alto rango. En los espectáculos kantorianos también aparecían momentos que exigían la interpretación de estudios puramente actorales, como partes solistas en la orquesta del Cricot. Sin embargo, en la totalidad del espectáculo nunca predominó un solo actor. Las fuerzas se descomponían en los distintos personajes de los dramas.

Los años de práctica teatral redundaron en que Kantor sabía perfectamente qué momentos de permanencia en el escenario atraían la atención del espectador. Por ejemplo, enseñaba a los actores que eran en extremo importantes la entrada y la salida de

escena. La aparición de un nuevo protagonista u objeto exigía un juego colectivo de todos los involucrados en la acción. A veces era la inmovilidad plena de tensión, otras había que mostrar terror, deseos de ocultarse, huir, etc. Kantor poseía una indudable percepción del espacio y la ubicación en él de figuras y objetos. Los espectadores asistían a una función teatral desde distintos lugares de la platea. El creador del Teatro de la Muerte tenía la capacidad de crear imágenes en composiciones que vistas desde varias posiciones también creaban relaciones fascinantes.

El público también se constituía como un elemento programado de su teatro. Los espectadores no eran solo observadores, mirones. Los actores nunca actuaban para el abismo negro de la platea. El auditorio siempre permanecía envuelto en una semipe-numbra, para que los intérpretes vieran a las personas sentadas. Los actores se dirigían al público, como si lo tomaran por testigo de los acontecimientos que sucedían en el escenario. Despertaban en los espectadores un sentido del deber de adoptar una posición, situarse frente a los acontecimientos. El público estaba inscripto dentro de un modelo de conductas escénicas propio de quienes ejecutaban un papel. Durante los ensayos Kantor asumía la función de los espectadores. Mandaba que durante la acción los actores se comunicaran también con él. Entonces reaccionaba con mucha energía, reproduciendo las presuntas reacciones del público.

De su experiencia como pintor a Kantor poseía una especial sensibilidad por los colores. Esto se aprecia en el refinado colorido de los trajes, y sobre todo de los objetos: los tonos de bronce, negros, grises, exigían un ojo hábil, pictórico. El artista en persona mezclaba las pinturas eligiendo los colores y, con frecuencia, él mismo pintaba planos enteros de entornos. En la fase introductoria de los ensayos, cuando los trajes todavía no estaban listos, era inadmisibles que los actores aparecieran en escena con sus trajes personales, chillones, coloridos. Cuidando la forma colorista de su obra llegaba a veces tan lejos que provocaba incidentes divertidos. En una de las funciones del espectáculo *Wielopole, Wielopole* en Francia, el artista accedió a la petición por parte de los organizadores de que en razón del enorme interés

suscitado por el público, los espectadores pudieran sentarse sobre almohadones casi en el borde del escenario. Pero cuando en la primera fila se sentó un joven con pulóver rojo, Kantor se le acercó y bastante nervioso le comunicó que de inmediato tendría que sentarse más lejos, porque su atuendo era inadecuado. Los espectadores presentes en la sala reaccionaron con risas y bravos. El espectador reaccionó con buenos reflejos sacándose el pulóver y guardándolo en su bolso, lo que fue aprobado por Kantor y con más aplausos desde la grada.

El debut no significaba el fin del trabajo sobre el espectáculo. Por lo general, después de las primeras confrontaciones con el público Kantor ordenaba unos ensayos intensos, introduciendo en ellos gran cantidad de correcciones. Los ensayos también acompañaban las presentaciones de los espectáculos y eran el resultado, entre otras cosas, del carácter itinerante del teatro. Nuevos lugares y espacios exigían adecuadas correcciones para la apropiada apreciación de las obras. Las giras con frecuencia se extendían por espacio de varias semanas y por ello solían aparecer complicaciones inesperadas (enfermedades, trámites personales urgentes...) que excluían la participación de algunos actores. Cada suplencia se vinculaba con la introducción dentro de la acción de un actor de diferentes rasgos psicofísicos. Cambiaba no solo el personaje que él interpretaba, sino también la interacción con los otros personajes, y con ello todo el espectáculo. Por esa causa los ensayos eran llevados a cabo también entre las salidas. Todo cambio inspiraba a Kantor nuevas soluciones, cinceladas de forma que contribuyesen a expresar la idea principal. Cada espectáculo se diferenciaba entre sí. Algunos papeles se expandían, otros se contraían.

Las funciones pulsantes de cambios provocaban en los actores un estado de continua tensión y los obligaba a autodisciplinarse. Kantor vigilaba la observancia de ciertos principios no escritos, articulándolos de paso con rigores que más de una vez invadían la esfera de lo privado. El equipo del Teatro Cricot 2 era internacional. Estaba integrado por polacos, italianos, franceses, personas con distinta formación profesional: actores dramáticos y titiriteros, artistas pintores, historiadores del arte, periodistas,

pero también ingenieros o técnicos. También representaban diversos grados de sensibilidad al arte. Algunos de los actores eran notables personalidades en sus campos y no limitaban sus ambiciones solo a la carrera actuarial. Kantor valoraba sus logros, se interesaba por sus éxitos y les animaba para que continuaran con sus trabajos o creaciones propias. Sin embargo, durante las giras todo debía subordinarse al objetivo central, que era su obra.

El artista ejecutaba sin contemplaciones esa prioridad, lo que hacía que el entorno exterior no siempre entendiera el comportamiento de los actores. Como ejemplo se puede citar un hecho que sucedió en Caracas, cuando allí se representaba *La clase muerta*. Kantor prohibió a los actores que permanecieran y tomaran el sol en la piscina del hotel. Esta *a priori* extraña prohibición tenía su justificación lógica si tomamos en cuenta una escena en la cual dos actores vestían solo ropa interior con unos genitales artificiales. El contraste de los torsos soleados, enrojecidos, con el color carne de los calzones echaba a perder el efecto escénico de desnudez. A Kantor, sumido en el arte, lo irritaba cualquier conversación relativa a asuntos prosaicos, pero ante problemas importantes que afectaban a las personas de los actores, se revelaba como un verdadero amigo, ayudándoles en la medida de sus posibilidades. Las relaciones a medias privadas, a medias profesionales, entre el artista y los miembros del equipo creaban vínculos imposibles de reducir a ningún esquema preestablecido.

A la luz del proceso de creación kantoriano, las opiniones de que utilizaba a los actores como pinturas para un cuadro parecen una comparación absolutamente errada. El trabajo del pintor y el del hombre de teatro son diametralmente distintos. La obra teatral siempre es co-creada por el actor, y cada autor o director debe respetar las consecuencias emergentes del trabajo en conjunto con otro ser humano, con su físico y su psicología.

Al modo de trabajo de Kantor con los actores — único en su especie — concurren muchos factores que surgieron tanto de la teoría (las reformadoras visiones del teatro y de la historia del arte y del compromiso del artista con la problemática del desarrollo del pensamiento plástico moderno), como también de muchos años de práctica. Al intelectual experimentado, tal como lo

fue el creador cracoviano, las ideas utópicas le proveían a veces de argumentos y contrargumentos fundamentales para elaborar su propio método. En sus escritos, manifiestos, entrevistas citaba los logros del constructivismo, del surrealismo, de Kleist, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Schulz, etc., para entablar con ellos un diálogo conducente a la fundamentación de sus descubrimientos en el contexto histórico general del desarrollo de la teoría del teatro. Por ejemplo, afirmaba con Kleist y Craig que el espectáculo debería tener la estructura de una obra de arte, pero rechazaba la propuesta de suplantar al actor por una marioneta, una supermarioneta, o por figuras de cera o un juego de sombras como a su vez postulaba Maeterlinck. Con Heinrich von Kleist, que veía al hombre como un cuerpo extraño en el mundo de la ficción del arte, disentía entre otras cosas porque luchaba contra la ilusión teatral siendo partidario de la realidad en el escenario. Rechazaba las reflexiones contenidas en *El arte del teatro* de Edward Gordon Craig, quien sostenía que los actores imposibilitan al artista de teatro la creación plena de una obra de autor, puesto que el creador no es capaz de dominar las series de sus conductas casuales, mal llamadas creaciones, y por eso habría que eliminar al actor sustituyéndolo por una supermarioneta. Kantor después de las experiencias con el *art informel* y el *happening*, que incluían la casualidad como elemento indispensable, consideraba que la participación del actor con su imprevisibilidad era la condición fundamental para el proceso de creación del espectáculo. En la concepción kantoriana del actor se pueden encontrar coincidencias con los puntos de vista de muchas personalidades del arte y reformadores del teatro. Diciéndose partidario de la acción, que a través de diversas situaciones provocadas por el movimiento conducen a estados de excitación que adquieren las características de los sentimientos, o también mostrando su fascinación con el circo, se acercaba a la «biomecánica» de Vsévolod Meyerhold. En la introducción sobre el escenario de maniqués, objetos y máquinas en papeles con derechos iguales a los de los actores, se ven las huellas del tratado de Bruno Schulz. En la desaparición de límites entre el artesano y el creador, entre el realizador y el trabajador resuenan los ecos de la Bauhaus.

El registro de parecidos entre el modelo kantoriano del juego actoral y el trabajo con el actor que figura en las reflexiones formuladas bajo el mismo ángulo por otros autores podría seguir detallándose, pero no se encontraría una escuela o idea que respondiera de forma completa a los métodos del artista polaco. En todo caso las diferencias serían demasiado fundamentales. Kantor no solo no ocultaba las influencias y sus dependencias, sino que las señalaba claramente. Gracias a eso definía sus logros con plena consciencia y precisión. Creó un modelo de trabajo con el actor que sobre todo respondía a sus necesidades. Original y muy subjetivo, le permitía alcanzar los efectos que se proponía. Fue un artista que vivía los problemas del arte actual y su estilo de trabajo se identificaba con el proceso mismo de creación de la obra de arte, una obra profundamente personal. No anhelaba que otros continuaran sus procedimientos. Era contrario al establecimiento de una escuela que enseñara sus métodos, porque se basaban en experiencias muy concretas, individuales, y una vida desarrollada en determinado momento histórico. Consideraba que asimilar solo la forma de trabajo no daría nada porque no era una receta para crear una obra propia. El teatro y el arte cambian y a la generación que le sigue le tocará medirse con otros desafíos, superiores a la estrecha especialización teatral. Ese legado kantoriano sigue siendo excepcionalmente actual. El antiguo teatro de repertorio cambia su rostro y hoy quienes investigan esas metamorfosis reencuentran también la influencia del pensamiento de Tadeusz Kantor.