

Tadeusz Kantor
La clase muerta
Wielopole, Wielopole



La clase muerta
Wielopole, Wielopole

Tadeusz Kantor

La clase muerta Wielopole, Wielopole

Traducción y notas
Fernando Bravo García

ALBA

A Artes Escénicas / Obras

TÍTULOS ORIGINALES:

UMARLA KLASA

WIELOPOLE, WIELOPOLE

© Tadeusz Kantor, 2009

© de la traducción: Fernando Bravo García

La publicación de este libro ha sido posible gracias a la ayuda
de Book Institute - the ©POLAND Translation Program



© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, s.l.u.

Baixada de Sant Miquel, 1

08002 Barcelona

www.albaeditorial.es

© Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: abril de 2010

Edición: Paulina Fariza

Maquetación: Daniel Tebé

Corrección de primeras pruebas: Katarzyna Sonnenberg

Corrección de segundas pruebas: Fernando Bravo

ISBN: 978-84-8428-562-5

Depósito legal: B-10 020-10

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.

Ctra. BV 2241, Km 7,4

Polígono Torrentfondo

08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

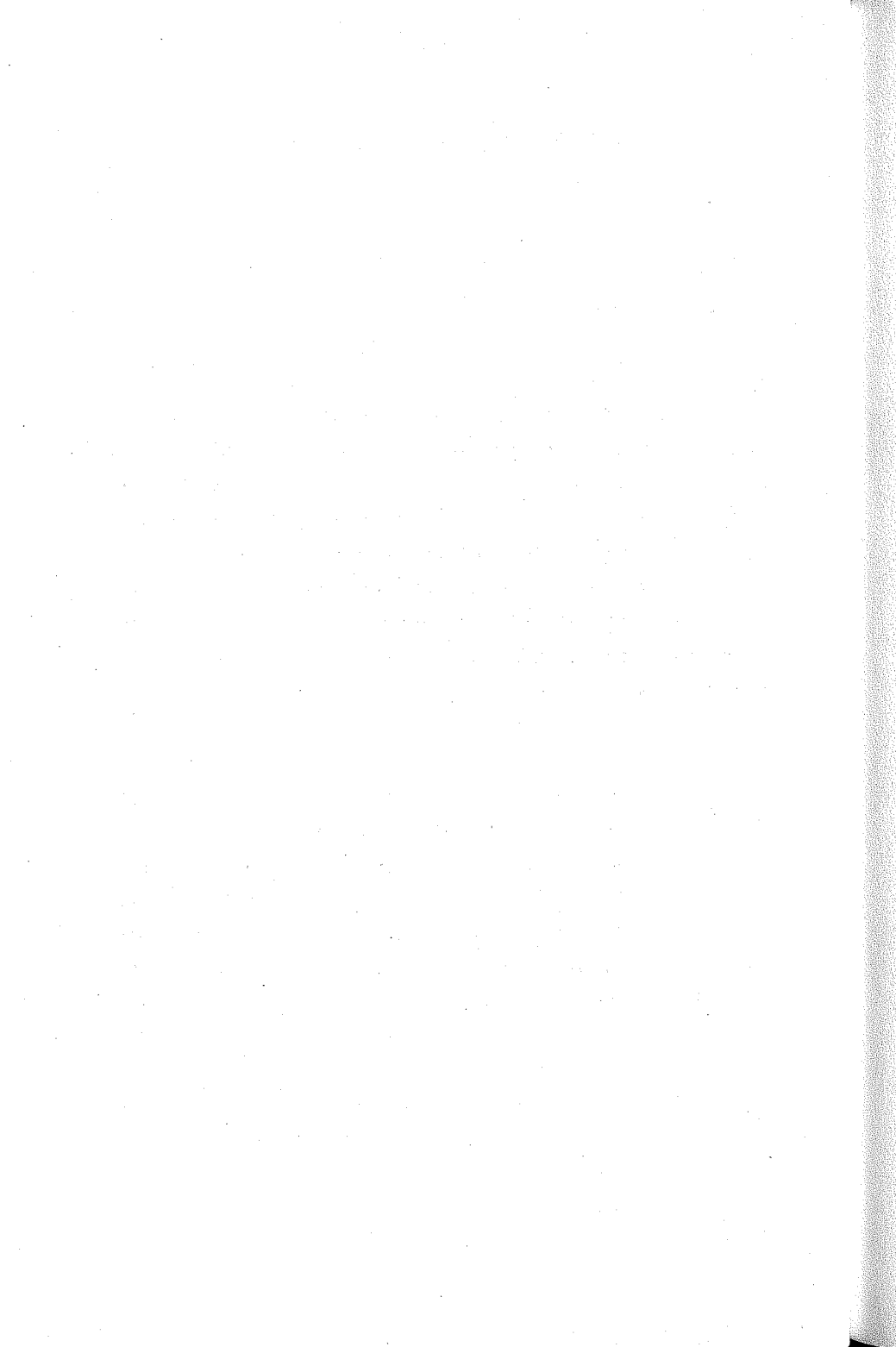
Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o
transformación de esta obra solo puede ser realizada
con la autorización de sus titulares,
salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y su distribución mediante alquiler
o préstamo públicos.

Índice

Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia, por Fernando Bravo	9
Nota al texto	19
La clase muerta	21
Personajes de <i>La clase muerta</i>	25
La clase de la escuela	29
Advertencia	31
Trama de la obra de teatro de S.I. Witkiewicz	
Tumor Mózgowicz	33
[Partitura] [Primera parte]	41
[Partitura] [Segunda parte]	157
[Partitura] [Tercera parte]	205
Wielopole, Wielopole	235
Índice de las secuencias	239
[Partitura]	
Acto primero	245
Acto segundo	269
Acto tercero	289
Acto cuarto	308
Acto quinto	318



Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia

TRADUCIR A TADEUSZ KANTOR

Traducir a Tadeusz Kantor es, ante todo, una aventura. Y se trata de una aventura porque al iniciar el camino es imposible saber qué descubrimientos se va a hacer, qué sorpresas va a deparar cada nuevo sintagma o cada nuevo giro donde resuenan los ecos de varias tradiciones, donde se mezclan, como en un cruce de caminos mitológico, la cultura polaca, la austriaca, la judía (en lengua hebrea o yiddish), la latina o la francesa, donde conviven los libros santos de varios credos, donde el escritor y el lector se funden en una especie de comunión. Traducir es una forma intensísima de lectura, ya que nada se puede hacer de forma automática, no hay línea o palabra que pueda ser dispensada, ni idea que pueda quedar difusa o deslavazada. Todo tiene que estar, por decirlo de alguna manera, en su sitio. Pero esto resulta complicado, a veces incluso penoso, cuando el autor que se tiene delante es un vanguardista como Tadeusz Kantor. A lo largo del texto el lector va a encontrar frases que parecen forzadas, y uno podría pensar que porque la traducción está demasiado pegada al original. Y también encontrará momentos ilógicos, y surgirá la duda de si realmente el texto ha sido entendido y, por tanto, bien vertido al español. En mi descargo debo decir que el original es así: a veces forzado, a veces ilógico y con frecuencia absurdo: no podría ser de otro modo en un artista que, en sus propias palabras, se considera heredero del Dadaísmo. Pero como en la locura siempre hay un método, ese absurdo es en realidad la mejor —a veces la única— forma de explicar una realidad; y esa realidad no responde a las reglas ni a la lógica del mundo de los relojes, sino a la de los sueños, los recuerdos, las evocaciones y la muerte.

La Vanguardia busca, y a veces encuentra, la unión del hombre con el absoluto a través del arte; el arte es un medio para alcanzar un estado superior; el arte vanguardista es misticismo. Y en este sentido entronca con las manifestaciones medievales, que a su vez entroncan con manifestaciones primitivas donde la frontera entre arte y magia, entre arte y religión, entre arte y mito o, en definitiva, entre arte y vida, era con frecuencia invisible. El arte de vanguardias es el intento de dar una respuesta última y absoluta al enigma de la vida. Recordemos a dadaístas como Hugo Ball, quien se retiró a meditar al Ticino tras sus primeros años de actividad literaria, o al contemporáneo a Kantor, el alemán Joseph Beuys, con su concepto de arte-ritual, o al otro genial dramaturgo polaco: Jerzy Grotowski, quien desarrolló conceptos como el del «Actor-santo» y ahondó en el mito y el arquetipo, entre otros logros.

A propósito de este aspecto, Tadeusz Kantor, en una entrevista que concedió en Figueres, ante la aseveración de que se manifiesta de forma muy espiritual responde: «sí, el arte es la esencia de la espiritualidad. No soy practicante, pero soy más religioso que muchos católicos»*. La Vanguardia, pues, abiertamente explora esa relación y el artista deja de ser un artesano para convertirse en un profeta, como se empieza a traslucir a partir del Romanticismo. En este sentido, el manifiesto, género favorito de las vanguardias y usado por Kantor hasta última hora («Deseo mostrarles, Señoras y Señores, mi pequeño manifiesto [porque] no dejo nunca de escribir manifiestos», *Pequeño manifiesto*, 1978), aúna varios aspectos centrales para el discurso kantoriano y vanguardista en general: se trata de un decálogo donde el escritor o portador de ese decálogo se arroga la condición de profeta, o incluso Dios, y propone unas pautas de comportamiento que deberán ser observadas para la consecución del paraíso. Esto es el manifiesto, y puede ser expresado con total solemnidad (como el *Manifiesto futuris-*

* Ángel Quintana, «Dalí és el meu déu», *El Punt*, 25 de febrero de 1989.

ta de Marinetti) o en clave paródica (como el *Manifiesto Dadá* de Tristan Tzara), aunque el principio es el mismo.

Varios de los elementos fundamentales de las vanguardias van a conformar en gran medida el modo en que experimentamos nuestra vida cotidiana; uno de los casos más ilustrativos es el del Futurismo, que propone una vida dinámica, el culto a la máquina y la juventud, canta la grandeza de las ciudades y desprecia, entre otras cosas, las grandes instituciones: parece una radiografía de nuestra vida actual. Otro elemento central es el de la inmediatez, tal como ocurre en la comunión mística (donde la experiencia de lo divino se hace sin mediación alguna, siendo de este modo total y absoluta). Kantor incorpora varios de estos aspectos a su teatro, aunque de forma peculiar, siendo fiel a su concepción dadaísta y quitándole la gravedad y seriedad que propone el Futurismo. Las máquinas extrañas pueblan el teatro kantoriano; la juventud, tanto la que representan los niños de *La clase muerta* como la infancia de *Wielopole*, *Wielopole* son centrales en su alabanza de la memoria (aunque su horizonte sea el de la muerte, y no el de una juventud heroica, como en los futuristas); y la inmediatez es la que se desprende de esa comunión entre actor y espectador, entre espectáculo y vida, entre *happening* y la vida urbana que lo envuelve. Estos elementos son habituales en cualquier religión y concepción utópica (desde Platón hasta el Comunismo) y del mismo modo están presentes en las Vanguardias: el Futurismo, el Dadaísmo, el Suprematismo, el Constructivismo, el Rayonismo, el Surrealismo, el Purismo, el Primitivismo, el Zenitismo, etc. aspiran a dar respuestas totales tras la zozobra espiritual del hombre moderno, que desde el Renacimiento hasta Nietzsche pasa de situar al hombre en el centro de la existencia hasta finalmente matar a Dios. El arte de vanguardias quiere recuperar los elementos míticos, atemporales, absolutos y divinos. En una época donde el discurso dominante es el de la razón —por tanto mediado—, donde el cómputo del tiempo marca todas las relaciones y en particular la que une al sujeto con el objeto, donde

todo se categoriza y se jerarquiza, la respuesta será la de la reducción al absurdo (Dadaísmo), la de la relación onírica (Surrealismo), la de la inmediatez mística (Futurismo) o la de la igualdad de los planos y ruptura de la causalidad (Cubismo o Constructivismo). Y por último, frente al agonizante modelo de la belleza clásica, que desde Goya viene poniéndose en entredicho, aparece la deformación expresionista como reverso de un modelo que no consigue dar respuestas a las inquietudes del hombre moderno.

Todo esto es la Vanguardia. Y todo esto es Tadeusz Kantor. Y traducir a Tadeusz Kantor es un intento de descifrar sus aparentes absurdos, de poner orden en lo premeditadamente desordenado, de deconstruir para reconstruir en otra lengua un discurso donde las palabras son una especie de encantamiento mediante el cual el lector-público entrará en contacto con esa dimensión superior de lo absoluto. Ese era el propósito del arte antiguo, y ese vuelve a ser el propósito de la Vanguardia; Tadeusz Kantor se convierte en una especie de brujo moderno que ofrece una serie de respuestas a unas cuantas preguntas últimas: ¿qué es la memoria?, ¿qué es la muerte? ¿qué tiene que decir el arte al respecto? Pero como todo brujo, no siempre resulta inteligible, y por lo tanto la traducción se convierte, por momentos, en un calvario. Si bien he dicho que traducir a Kantor es una forma intensísima de lectura, su lectura o la visión de uno de sus espectáculos es algo más: es una experiencia total, porque esa mediación a la que se somete el traductor desaparece, y su recepción se convierte en un acto casi religioso, que es en realidad lo que busca constantemente Tadeusz Kantor; y que consigue, sin lugar a ninguna duda.

TADEUSZ KANTOR, GRAN MAESTRO DE CEREMONIAS

El 8 de diciembre de 1990 muere Tadeusz Kantor, a los 75 años de edad. ¿Cómo referirse a la muerte cuando hablamos del creador del

«Teatro de la Muerte», de alguien que veía al hombre como un ser fundamentalmente abocado a la muerte? Es redundante decir que todos estamos destinados a caer en el abrazo de la muerte, hija del sueño y de la noche, pero pocos construyen su vida en torno al enfrentamiento con ella. Picasso, el artista arquetípico del siglo XX, era famoso por su fobia a la muerte, por huir de la vejez, por actuar siempre como si fuese inmortal. Pero Tadeusz Kantor, reconociendo que el artista no es ese héroe que la leyenda convencional afirma, mira a la Muerte a los ojos, plenamente consciente y con una atracción por ella que le hace vivir y crear con una intensidad propia del que sabe que el tiempo es breve y que vivimos de prestado, que la vida es aquello que se sitúa entre la memoria y la muerte.

Al modo de los maestros de ceremonias, Kantor está en el escenario con los partícipes de ese encantamiento, de ese ritual en el que todos se conjuran para vencer la angustia de la realidad, el miedo y la aprensión a la muerte, porque «el miedo existe. El miedo ante el mundo externo, ante el destino, ante la muerte, miedo ante lo desconocido, ante la nada, ante el vacío.» (*Pequeño manifiesto*, 1978). Y no ve mejor forma de enfrentarse a la muerte que conjurándola. Y para ello ejecuta varios trucos propios de prestidigitador ambulante, como usar el maniquí, una especie de gran marioneta inmóvil (recordemos que él se había iniciado en el teatro de marionetas, allá por 1937), o dobles, o poner a un grupo de viejos decrepitos interpretando a niños en la clase de la escuela. Tradicionalmente, en todas las obras de teatro escolar sin excepción alguna, los niños de todo el mundo han interpretado a algún viejo: si es hombre, llevará barba y bastón, si es mujer, irá vestida de negro y andará igualmente achacosa. Y nadie se llevará a engaño: no hay un anciano en escena, sino un niño interpretando a un anciano, lo que a veces mostrará de forma más verídica qué es la senectud, ya que las virtudes o defectos de un actor concreto no tienen por qué ser los del arquetipo al que representa. El niño, con más o menos gracia, andará a pasos cortos, entrecortará el discurso, se acer-

cará mucho a las cosas para verlas con claridad, arrugará el ceño y se pondrá la mano junto a la oreja para amplificar el sonido. ¿Pero qué ocurre al revés? El anciano que interprete al niño, ¿podrá hacer sus piruetas, andar erguido, con el pelo tieso y las rodillas arañadas, tener los brazos y el cuello larguiluchos o la piel pecosa y estirada? Resulta obvio que no, y esa inversión extraña, ese intento agónico de revivir el pasado es el que le da una intensidad radical al hecho de vivir, porque su enfrentamiento a la muerte es inminente y la presencia de los viejos le quita todo edulcorante posible a una realidad trágica. La acción teatral aparece como una de las luchas mitológicas en las que la batalla estaba perdida de antemano pero a pesar de todo el hombre afrontaba el desafío. Del mismo modo que Bernarda Alba ha sido interpretada con frecuencia por hombres, los niños de Kantor son interpretados por viejos, lo que provoca un extrañamiento que nos permite entender de forma más clara aquello que Kantor nos quiere transmitir. Si un niño interpretase a un niño, nos identificaríamos con él, sentiríamos simpatía, empatía o antipatía, pero cuando es un viejo decrepito, enajenado, limitado y torpe el que interpreta a un niño, todo adquiere un significado diferente: desaparece la impostura del que pretende hacer creer algo a alguien bajo una aparente identificación fácil. En el esfuerzo del viejo por ser ese niño se cifra nuestro esfuerzo por entender esa obra. Su lucha es nuestra lucha y en esa lucha las cosas adquieren plena consciencia y en esa consciencia reside su verdad. El viejo no pretende ser un niño, y esto es sorprendente, es un grito radical, pero al mismo tiempo otorga autonomía al actor, «purificándolo de este modo de las manoseadas inclinaciones hacia la ilustración y la simbolización».

Éste es el tipo de trucos que utiliza Kantor para «*enchantarnos*», y ello lo revela como un hechicero digno de los libros atemporales. Otro de los campeones de la Vanguardia, el ruso Velimir Jlébnikov, denominado por Maiakovski como 'poeta de poetas', usa los mismos recursos ancestrales de encantamiento (recordemos su magistral «Encanta-

miento por la risa», traducido al español por Javier Lentini) para devolver el arte al paraíso perdido de la Verdad: ésa es su utopía. Y para ambos, la risa, la carcajada o la mueca van a desempeñar un papel fundamental. Igual que los maniquíes de Bruno Schulz, a los que también recurre Kantor, y que son mecanismos para hablar de los humanos sin recurrir a la interpretación de este o aquel actor. Bruno Schulz y Stanisław Ignacy Witkiewicz, «Witkacy», van a ser los autores con los que Kantor va a dialogar y de los que va a utilizar varios recursos; pero eso si hablamos de sus compatriotas, porque de forma más amplia va a echar mano de toda la tradición literaria, religiosa y filosófica del mundo, sometiendo sus textos y a sus actores a un constante diálogo con el pasado para hacer más actual cada uno de los capítulos del presente.

Tadeusz Kantor es un autor vanguardista, y lo es no sólo por el uso experimental de la lengua, haciendo asociaciones *sui generis* que lo aproximan al Surrealismo o al Dadaísmo, ni lo es sólo por cambiar el orden habitual de las secuencias o por romper la relación causal, lo que podría aproximarle al Cubismo o al Constructivismo. Kantor es un autor vanguardista, fundamentalmente, porque devuelve el arte a la esfera sacra que había abandonado con la llegada del Renacimiento. Hablar de religión hoy día parece entrar en frontal contradicción con el arte contemporáneo, tan dado a desacreditar las instituciones y la moral; pero lo sacro es algo que sobrepasa, con mucho, a cualquier institución religiosa concreta. Las Vanguardias promueven la unión del arte con la práctica de la vida, o dicho de otro modo: el arte es una actividad fundamental de la experiencia cotidiana. El arte vanguardista, al recuperar dicha dimensión sacra, pasa de representar la realidad a ser realidad misma. De esta nueva concepción emergerá la necesidad de pasar de un arte externo y objetivo a un arte interno o subjetivo: se gravitará del objeto al sujeto, de lo estático a lo dinámico, lo que en el lenguaje artístico contemporáneo se traducirá en *performances*, *happenings*, *action art*, etc., que en definitiva no son otra cosa

que una ceremonia, un ritual. Recordemos que Tadeusz Kantor fue el gran abanderado de los *happenings* en Polonia, llevándolos a cabo por primera vez en 1965 y así hasta el final de su vida. El *happening* nos remite a los primeras veladas poéticas de vanguardias, las *serate* futuristas, donde el cabaret salía a la calle en busca de un público al que provocar. En esas lecturas de poemas aderezadas con numerosas provocaciones apreciamos el primer gran intento de trasladar el arte de la esfera artificial a la que había estado confinado para llevarlo a la práctica diaria de la vida, algo que Bajtín, Benjamin y otros autores reivindicados por la Posmodernidad han sabido mostrar con agudeza.

El maniquí, la marioneta, el doble, la máquina fantástica... todo eso responde a una «realidad de rango inferior»; engaños, trucos, imitaciones, apariencias que en verdad son más reales que la pretensión de realidad. Porque el engaño *es*, la mentira *es*, el truco *es*; son realidades autónomas, mientras que la pretensión de hacer pasar por algo aquello que no lo es convierte a la obra de arte en algo falso. Kantor nos invita a circular del arte a la vida, del mismo modo que hasta entonces se pretendía convertir la vida en una obra de arte. Se trata, pues, de todo un cambio de paradigma promovido por la Vanguardia de la que Kantor es uno de sus mejores representantes. Y sin embargo Kantor critica el camino que ha tomado la Vanguardia «oficializada», con sus ejércitos de artistas-intervencionistas-comandos, de combatientes callejeros, de propietarios de oficinas y agencias, y anuncia que en los caminos secundarios de la vanguardia oficial han aparecido los maniquís. El maniquí como «modo de TRANSGRESIÓN. El MANIQUÍ como objeto del VACÍO. IMITACIÓN. Testimonio de la MUERTE. Modelo del Actor» (Teatro de la muerte, 1975). En el punto 8 de su manifiesto nos dice que los maniquís y las figuras de cera habían existido siempre en la periferia de la cultura sancionada, ocupando su lugar en las barracas de feria, pero que justamente ellos consiguen que caiga la cortina de la inocencia, porque estos seres, ilegales, heréticos, subversivos, criminales y bajo «la Huella de la Muerte», hacen que despierte

en el público un sentimiento de vida –asustada, enfrentada a la Muerte, denigrada– que no consigue la obra de arte sancionada –oficial, ajena, lejana–. Estas formas inferiores producen una fascinación superior a la de la obra socialmente aceptada. En este concepto resuenan los ecos de la polémica arte bello-arte feo entendido como un arte afectado e impostado *versus* un arte auténtico. Tras la oficialización de la Vanguardia, circunstancia que niega sus principios originarios, Kantor debe recurrir a otras fórmulas para reivindicar el arte y reivindicarse con él. Ésta es una de las paradojas del arte contemporáneo: denuncia el concepto de escuela, de arte oficial y sancionado, las instituciones, las vacas sagradas... y es en esto en lo que se convertirá gran parte de la Vanguardia, aquélla a la que Kantor critica y a la que opone los maniquís para remitirnos a ese primer espíritu vanguardista.

Y sin embargo, el maniquí no substituirá por completo al actor vivo; no es ése el propósito de Kantor, como él se encarga de afirmar, sino que ambos compartirán un espacio en el que, enfrentados, darán vida a una idea. Todo esto atiende a la concepción de Kantor mediante la cual sostiene que «la vida sólo puede ser representada en el arte mediante la falta de vida, refiriéndose a la MUERTE, a través de las APARIENCIAS y mediante la falta de TESTIMONIO. El MANIQUÍ en mi teatro se tiene que convertir en el MODELO mediante el cual se experimente la MUERTE y la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR Vivo.» (Teatro de la muerte).

Parece paradójico que un artista tan crítico y radical como Kantor pudiera ser uno de los autores estrella de Polonia, que le fuese dado permiso para salir y entrar del país llevando consigo ideas que no ejemplificaban el credo establecido por el arte oficial. De algún modo el régimen era consciente de que ciertos autores le sobrevivirían y decidieron tolerarlos, lo que en cierta manera también suponía una forma de decir a los países occidentales que Polonia era un país de libertad creativa, mostrando así la cara más amable de un régimen en decadencia de su mismo inicio. Esa «generosa» permisividad o la polí-

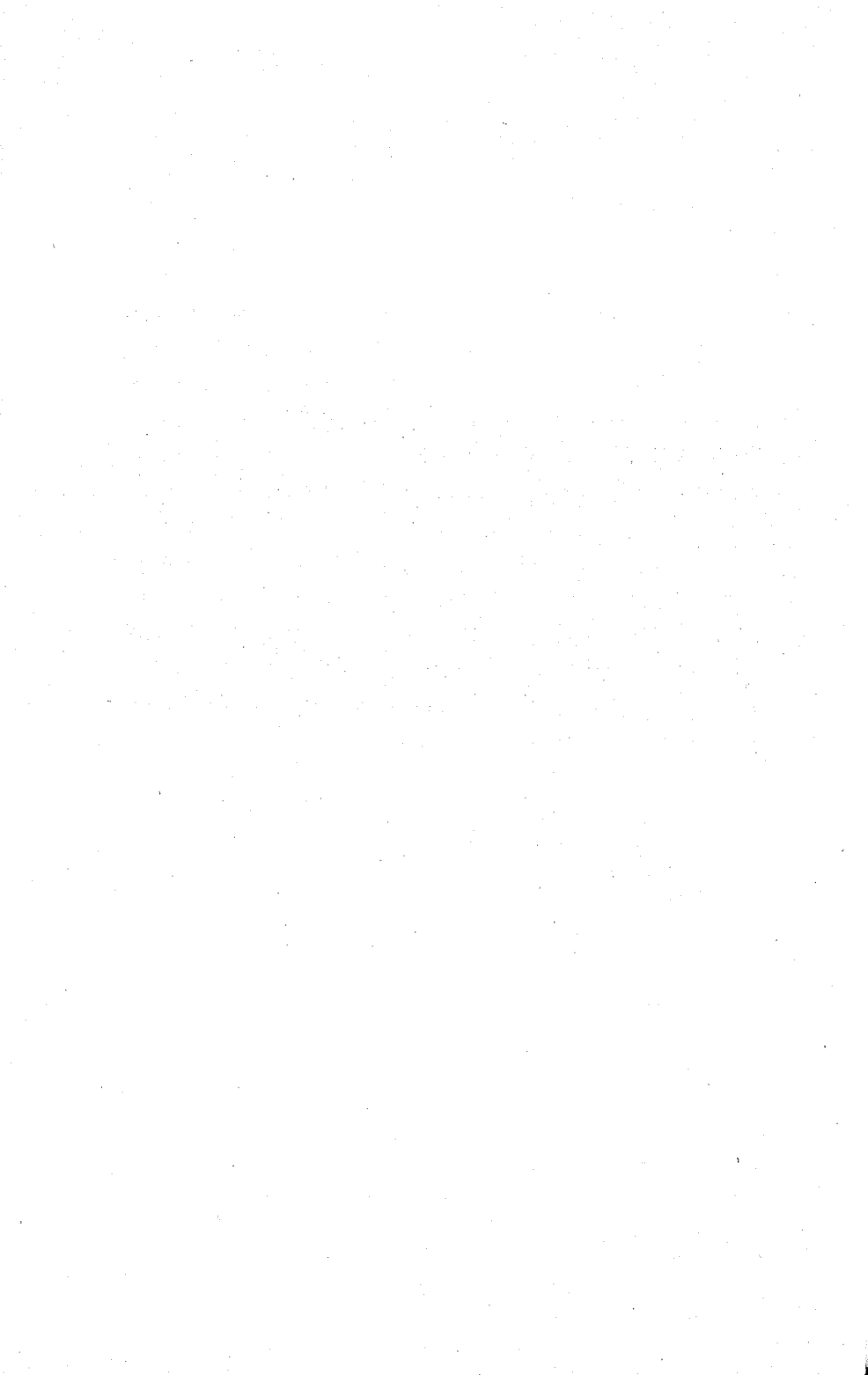
tica de la «hoja de parra» que se puso el gobierno para tapar las vergüenzas de una sociedad represora fue lo que permitió a Kantor exponer al mundo entero una de las obras más radicales y profundamente vanguardistas y mostrar una fuerza creativa como pocas veces se ha visto. El escepticismo de Kantor hacia la política le hizo sobrevivir en ese mundo de miserias para conseguir un texto fundamental y universal.

Fernando Bravo García

Enero de 2010

Nota al texto

El texto polaco que ha servido de base para esta traducción ha sido preparado por Krzysztof Pleśniarowicz, antiguo director de Cricoteka (Centro para la Documentación de la Obra de Tadeusz Kantor), y editado en 2004. Los textos *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*, se inscriben dentro del período del «Teatro de la muerte», y se encuentran en el segundo tomo de la trilogía que reúne la obra escrita de Tadeusz Kantor; estos textos son los comprendidos entre 1975 y 1984 y son considerados como los más destacados de la producción kantoriana. La edición de su obra escrita ha sido un proyecto conjunto de Cricoteka y la editorial polaca Ossolineum y, por primera vez, ordena y ofrece al lector la versión definitiva de las obras de teatro de Kantor y sus numerosos textos teóricos. Tadeusz Kantor murió en 1990 y hasta el último momento rehízo sus textos.



La clase muerta

[Del programa de la primera versión del espectáculo de 1975]

LA CLASE MUERTA

sesión dramática

de **TADEUSZ KANTOR**

compañía teatral Cricot 2

ESTRENO: 15, 16, 17 DE NOVIEMBRE DE 1975 CRACOVIA
GALERÍA KRZYSZTOFOROY

Participantes de la sesión

Actores

TUMOR MÓZGOWICZ

S.I. WITKIEWICZ

B. SCHULZ

MUJER CON CUNA MECÁNICA

Maria Stangret-Kantor

PROSTITUTA-LUNÁTICA

Zofia Kalińska

VIEJO CON BICICLETA

Andrzej Wełmiński

MUJER TRAS LA VENTANA

Maria Górecka

EXTRAÑO

Bogdan Grzybowicz

VIEJO EN EL WC

Mira Rychlicka

VIEJO EXHIBICIONISTA

Zbigniew Berdnarczyk

VIEJO PODOFILEMIAK

Roman Siwulak

VIEJO COMÚN

Wojciech Łodyński

VIEJO AUSENTE DE LA PRIMERA FILA

Lila Krasicka

VIEJO AUSENTE DE LA ÚLTIMA FILA

Jan Książek

REPETIDOR-REPARTIDOR DE ESQUELAS

Zbigniew Gostomski

BEDEL EN TIEMPO PASADO PERFECTO

Kazimierz Mikulski

MUJER DE LA LIMPIEZA

Stanisław Rychlicki

SONIDO

Krzysztof Dominik

Organización:
Stanisław Balewicz

Personajes de La clase muerta

MUJER DE LA LIMPIEZA – mujer primitiva, todavía sigue ejerciendo sus funciones. La futilidad de sus funciones en la materia en disgregación de la Clase Muerta es de una elocuencia deslumbrante, casi circense, sobre el devenir de las cosas. Las más básicas acciones de los objetos se trasladan a las personas. El lavado de los cadáveres oculta otras habilidades, inequívocas, de LA MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE. Su última transformación en terrorífica propietaria de burdel une conceptos completamente dispares en cierta brutal aunque comprensiva unidad: muerte – vergüenza – circo – ruina – sexo – esplendor – baratija – humillación – descomposición – pathos – absoluto...

La mujer de la limpieza lee las últimas noticias «...año 1914... estallido de la I Guerra Mundial... asesinato del heredero al trono austriaco en Sarajevo»...

El bedel canta el himno austriaco «Dios guarde a nuestro emperador»...

(En esta parte de la Polonia ocupada por Austria, la figura del monarca Habsburgo, quien amorosamente nos gobernaba, era un símbolo envuelto en el hechizo de la juventud de nuestras abuelas, así como una burla ante esta imponente simulación.)

BEDEL – inseparable de la clase de la escuela, esta figura de «rango inferior» por la que fluye toda la melancolía del tiempo pasado perfecto, por siempre jamás y hasta el final aparecerá sentado en su silla, y sus sospechosas vueltas a la vida no serán más que una travesura que no vale la pena tomar en serio...

MUJER TRAS LA VENTANA – La ventana es un objeto extraordinario que nos separa del mundo «al otro lado», de «lo desconocido»... de la Muerte...

La cara tras la ventana – quiere decir algo insistentemente, algo quiere madurar a cualquier precio;

con un sentimiento de completa impotencia sigue todo lo que sucede a su alrededor, soltando comentarios cada vez más maliciosos y airados, se transforma en una arpía, y sus líricas incitaciones a las salidas al campo primaverales se convierten en una locura de terror y muerte...

EL VIEJO DEL WC está sentado igual que como en el antiguo retrete escolar, lugar excepcional de antaño donde la soledad limitaba con la libertad... con las piernas abiertas desvergonzadamente y sumido en sus interminables cuentas (quizás fue un antiguo tendero en algún pequeño pueblo)... trastornado por el dolor y la ira, mantiene una casi incomprensible discusión con su Dios...

en ese escandaloso Monte Sinaí...

EL VIEJO DE LA BICICLETA no se separa de su bicicleta, penoso y desvencijado juguete de sus años mozos... montado sobre ella realiza continuos paseos nocturnos, sólo que de forma extraña el lugar ha encogido y se limita al perímetro de la clase alrededor de los bancos... y no sólo él está montado en este extravagante vehículo, sino también un niño muerto con los brazos abiertos en cruz...

todo esto durante la LECCIÓN NOCTURNA y durante el SUEÑO...

LA PROSTITUTA-LUNÁTICA ya tuvo en la escuela sus sonados excesos... aparentaba ser una modelo del aparador de una tienda, un lujurioso maniquí que con frecuencia aparecía desnudo...

no se sabe si sus sueños se cumplirán más adelante...
 ahora en este SUEÑO DE LA CLASE MUERTA realiza su desvergonzada gira alrededor de los bancos destapándose el pecho en obsceno gesto.....

REPETIDOR-REPARTIDOR DE ESQUELAS – infeliz alumno cojo, ignorado por todos... torturado sádicamente por sus colegas... quizás al servicio de sus colegas, para llevar sus libros, mochilas...

en el sueño, atado con una cuerda a los bancos, recita perseverantemente la lección de GRAMÁTICA... expone esta lección innecesaria ante una clase absoluta e inmisericordemente indiferente... más tarde dará muestra de su notoria solicitud llevando y repartiendo a sus colegas sus propias esquelas...

LA MUJER DE LA CUNA MECÁNICA – Los «chistes» escolares, aquellos incidentes penosa y dolorosamente «desnudados», «desplumados», vergonzosamente acallados por los adultos y considerados como formas inferiores de desarrollo – son en realidad la «primigenia» y original materia de la vida. Su desinterés e «ineficacia» vital los acerca a la región del arte. Albergan en sí la nostalgia del sueño y la elocuencia de las cuestiones últimas. Su realización vital, «madura», no supone más que una horrible y sancionada depravación.

LA MUJER DE LA CUNA MECÁNICA se convierte en objeto de la cruel burla de toda la clase; el juego de perseguir y atrapar acaba con la colocación de la mujer en la extraña máquina que en el índice figura como «MÁQUINA FAMILIAR». Sus funciones son inequívocas. Entre paréntesis hay que mencionar que en este teatro todos los procesos psíquicos y biológicos mayormente son «objetivizados» de un modo escandaloso. Habitualmente sirven

a este fin distintos tipos de «Máquinas», más bien infantilmente primitivas, de insignificante valor técnico, aunque con desarrolladas competencias imaginativas.

«La Máquina Familiar» funciona manualmente y permite abrir y cerrar mecánicamente las piernas de la interfecta.

Y para que no haya dudas de que nos encontramos ante el ritual del parto, LA MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE empuja una CUNA MECÁNICA, que más bien se parece a un pequeño ataúd. De forma comprensiblemente consecuente, LA CUNA MECÁNICA (esta vez literalmente) acuna dos bolas de madera que emiten un sordo e inmisericorde tableteo. Se trata la broma brutal de LA MUJER DE LA LIMPIEZA... nacimiento y muerte – dos sistemas complementarios.

(Todos estos acontecimientos se enlazan de modo poco claro y enigmático con momentos fragmentados en la obra de teatro, sobre lo que ya se ha hablado en la introducción.)

No es de extrañar que esta misma MUJER DE LA CUNA MECÁNICA, dada continuamente a este extravagante «ceremonial», cuasi ritual, ACTO DE ESCUPIR y arrojar basura – cante una CANCIÓN DE CUNA, que no es otra cosa que un grito desesperado.....

La clase de la escuela

En el último reducto olvidado de nuestra memoria, en algún rincón perdido,
aparecen varias filas de pobres BANCOS escolares de madera.....
LIBROS secos se deshacen en polvo...
en dos RINCONES, como si fuesen modelos geométricos dibujados con tiza
en la pizarra, se esconde el recuerdo de los castigos sufridos...
el RETRETE escolar, donde se conocía el sabor de la libertad...
ALUMNOS ancianos ante la tumba y los ausentes...
levantan los dedos en gesto universalmente conocido y así lo mantienen...
como si pidiesen algo, algo definitivo...
salen... la clase se vacía...
y de repente todos vuelven...
empieza el último juego de apariencias...
una gran *entré*e de actores...
todos cargan niños pequeños, parecidos a pequeños cadáveres...
algunos penden inertes, se agarran con desesperado movimiento, colgados, arrastrados, como si fuesen un remordimiento de conciencia, un estorbo, como si «persiguieran» a estas monstruosas criaturitas...
criaturas humanas que presentan desvergonzadamente los misterios de su pasado...
con las «EXCRECENCIAS» de su propia INFANCIA...

Advertencia

Los personajes de LA CLASE MUERTA no son individuos unívocos.

Como si estuvieran pegados y hechos de varios pedazos, de los restos de la infancia, de los destinos vividos en una vida pasada (no siempre gloriosa), de sus sueños y pasiones, a cada instante se deshacen y se rehacen, en este movimiento y esta fuerza primigenia teatral, dirigiéndose implacablemente hacia su forma final, enfriándose rápida e irreversiblemente, habiendo de comprender en sí toda la alegría y todo el dolor, ¡TODA LA MEMORIA DE LA CLASE MUERTA!

Con celeridad se llevan a cabo los últimos preparativos para el Gran Juego con el vacío.

Y como todo esto ocurre en el teatro, los personajes de La Clase Muerta, respetando con lealtad las normas del ritual teatral, toman algún papel de alguna obra, aunque no parecen otorgarle especial importancia, lo hacen como automáticamente, a partir de un hábito universalmente observado, tenemos incluso la impresión, como si con ostentación no lo reconociesen, como si sólo repitiesen las frases y acciones de otros, lanzándolas con facilidad y sin escrúpulos;

estos papeles mal aprendidos se deshacen cada dos por tres, creándose importantes lagunas, faltan muchos fragmentos, estamos abiertos a las conjeturas y los presentimientos;

quizás no se interpreta ninguna obra, y si algo se intenta crear es poco importante con respecto al JUEGO ¡que es lo que realmente se lleva a cabo en este TEATRO DE LA MUERTE!

Esta creación de apariencias, esta descuidada construcción pro-

visional, chapuza, superficialidad, frases desarticuladas, acciones que se extinguen, mera entonación, toda esta mistificación, como si realmente se interpretase alguna obra, esta «inutilidad»

tan sólo ellas son capaces de que nos sea dada la sensación y percepción del Gran Vacío y de la más lejana frontera de la Muerte.

En la secuencia de la Sesión de *La Clase Muerta* titulada:

Intrigas con el vacío se incluye el inequívoco núcleo teatral de este Gran Juego. Sería una poco razonable pedantería de bibliófilo el intentar encontrar dicho fragmento ausente para un mayor «conocimiento» del asunto de la trama de la obra.

¡Sería el modo más simple de destruir la tan importante esfera de la PERCEPCIÓN!

Por tanto no es absolutamente necesario conocer el contenido de *Tumor Mózgowicz*, obra de [S.] I. Witkiewicz. Se trata justamente de la obra que nos permitió llegar a los objetivos arriba descritos.

Trama *de la obra de teatro de S.I. Witkiewicz* **Tumor Mózgowicz¹**

(Resumen del contenido para uso del público realizado por
Tadeusz Kantor)

ACTO I

1. He aquí el PROTAGONISTA QUE DA TÍTULO a la obra: Tumor Mózgowicz, genio de las matemáticas, monstruo genial y desenfrenado, mezcla increíble de la abstracción más extrema, de humor dadaísta y de apetencias vitales. Su CEREBRO y su IMAGINACIÓN lo devoran todo de forma violenta e inimaginable, superando todas las capacidades digestivas de una persona normal. Sin reparo alguno permite navegar al «fluir de la conciencia», este MONTÓN DE CARNE, nervios y materia gris del CEREBRO, marcada por el genio, la sensualidad y la insatisfecha poesía.
2. El padre —un viejo con esclerosis— lo admira desde su posición de siervo postrado que se enreda en los conceptos matemáticos superiores expulsados por su genial hijo, atragantándose con los vómitos del genio gargantuesco.
3. La mujer del genio, Rozhulantyna², nada en la potencia monstruosa de su esposo, prácticamente copula en los con-

¹ Tumor Mózgowicz se podría traducir como Tumor Cerebrález, lo que haría más evidente el juego de palabras buscado por S.I. Witkiewicz. Sin embargo, al ser considerado como nombre propio, se deja en su forma original para mantener la coherencia con el resto de nombres de los personajes de la obra para los que no se busca una traducción al español. [N. del T.]

² El nombre de la mujer, inventado para esta obra, proviene del verbo «rozhulać się», que significa «darse al desenfreno», y también guarda carga simbólica. [N. del T.]

- ceptos puros de la abstracción. Además de esto, resulta que en su seno todavía alberga al nonato Izydor.
4. El genio sufre un tormento debido a su origen plebeyo y a la absoluta imposibilidad de unirlo a la sangre azul de su mujer, de apellido Bazylówna, de los Príncipes transcaspianos, lo que se convierte en motivo de su peligrosa e incurable enfermedad. La única válvula de seguridad es la de engendrar versecillos grafómanos. En ellos se encuentra todo lo de aquella época decadente: el «grito» del intelecto refinado, que descubrió su propia «*matière première*»³ – el infierno del subconsciente, la ciega fuerza biológica, la crueldad de la naturaleza, los monstruos humanos de órganos hinchados, la libido mezclada con la ruina de la muerte, los cerebritos-trogloditas...
 5. El protagonista de la obra, Tumor, no está nada mal rodeado por su numerosa y rebelde familia: su mujer Rozhulantyna, rabiosamente aristócrata; Izia, hijastra del primer matrimonio (aristocrático) de Rozhulantyna, engendradora igualmente de vanguardistas versecillos futuristas, y dos hijos: Alfred, hijo maravilloso –matemático (salió al padre)–, y el segundo, Maurycy, con inclinaciones poéticas. Todos con gran cinismo manifiestan una completa falta de sentimientos familiares, están hartos de su genial padre y tan sólo esperan el modo de poder eliminarlo.
 6. Las escandalosas relaciones de la familia se suelen acabar con una discusión en la que todos consideran apropiado revelar los más recónditos secretos familiares. Nos enteramos entre otras cosas de que el padre engaña a su mujer con su propia hijastra, que vaga por las noches y aúlla, que es un estafador, un loco peligroso, etc.
 7. La discusión se ve inesperadamente interrumpida por la

³ (del francés): Materia prima, básica. [*Esta nota, como todas las siguientes, a menos que se indique lo contrario, es del autor.*]

entrada de un siniestro Desconocido, que resulta ser el Delegado de la Agencia Central de Matemáticas, el profesor Albert Green.

Deben existir algunas amenazantes y secretas cuentas por ajustar entre este alto Funcionario Público, Gris Eminencia, Ejecutor Secreto de la Agencia de la Academia, y Tumor, genio asocial, porque con la entrada de Green una gris sombra envuelve el entorno, en la medida en que esto es posible en esta atmósfera de desenfreno dadaísta.

8. Green llega para arrestar a Tumor, porque sus descubrimientos revolucionarios en física y matemáticas amenazan la seguridad de toda la humanidad. Es evidente para los círculos académicos que el motor que se encuentra detrás de estas invenciones sobrehumanas es —para vergüenza de la Ciencia Pura y la Academia— precisamente Izia.
9. Los esbirros de Green se llevan fuera a Izia, no se sabe adónde. A Tumor lo despacha su propia familia, incluido su esclerótico padre, echando mano de todo lo que pillan, con absoluta satisfacción, haciendo muecas perversas, de modo circense y en el espíritu de «la forma pura».⁴
10. Tan sólo Rozhulantyna no sabe qué significa todo esto. La respuesta que recibe pone fin al primer acto: «Simplemente os habéis mostrado reacios a ciertos conceptos»...

ACTO II

Entre el primer y el segundo acto Izia seduce a Green, quien a

⁴ El concepto de la «forma pura» es una de las principales aportaciones teóricas de S.I. Witkiewicz, por la cual propone un arte alejado de las conveniencias prácticas —arte autónomo— que aspire a la experimentación del Secreto de la Existencia. [N. del T.]

cambio de esto libera a Tumor de cierta prisión indefinida. Tumor deja Europa y se marcha a Malasia. En este hecho hay una referencia inesperada al exotismo, así como ecos de la expedición a Australia por parte del autor de la obra de teatro⁵, para dar paso al cuestionamiento de la cultura, de la «búsqueda de las fuentes» y de la nostalgia por lo primitivo, donde aparece una aguda burla del aspecto «colonial» de toda esta robinsonada europea. Tumor desembarca en la isla de Timor y derrota a su soberano Patakulo. Por supuesto, junto a Tumor encontramos a su inseparable Izia.

1. Tiene lugar un perverso diálogo amoroso entre Tumor e Izia. Parece que todo va del mejor modo posible bajo este ficticio cielo de los trópicos.
2. No obstante, tras la inocente confesión por parte de Izia de que se había entregado a Green, surge una inevitable discusión con insultos por ambas partes, mezclados con explosiones de pasión, insaciabilidad y odio.
3. El enfurecido Tumor, presa de la mayor de las locuras, dispara con su pistola al viejo Patakulo. Pero este crimen sin motivo no soluciona nada.
4. En el momento en el que el furioso Tumor desea continuar su discusión con Izia, aparece el joven Patakulo, se echa de bruces al suelo y le suplica a Tumor que le conceda la mano de Izia, quien muy probablemente ya antes había llegado a algún acuerdo con él.
5. Por su lado, la caprichosa e imprevisible Izia en el momento más inesperado constata con repulsa que el aliento del bello malayo apesta a carne cruda. De repente todo se le pasa. Y a Tumor también. El infeliz malayo abandonado se hace el

⁵ Realizado en compañía del mundialmente famoso Bronisław Malinowski, amigo de la infancia y uno de los padres de la antropología moderna. [N. del T.]

harakiri, maldiciendo a todo el mundo.

6. De repente alguien divisa un barco en la bahía. Tumor reconoce el crucero de Green. Sale Green. Aparentemente ha llegado a la conclusión de que liberó a Tumor demasiado a la ligera y quiere reparar esa situación definitivamente.

La gente de Green se arroja sobre Tumor y lo atan. Green hace pública su decisión inquebrantable de casarse con Izia. Tumor tira con violencia de las cuerdas y brama.

Green planta la bandera inglesa en la tierra y se lleva a Izia, desmayada por el exceso de impresiones, tras los bastidores.

ACTO III

Tumor vuelve a Europa, de nuevo se encuentra en su casa, aparentemente, todos estos secuestros y arrestos fueron puramente simbólicos. Rozhulantyna finalmente dio a luz a Izydor y en este justo momento lo acuna, cantándole una horrorosa canción de cuna.

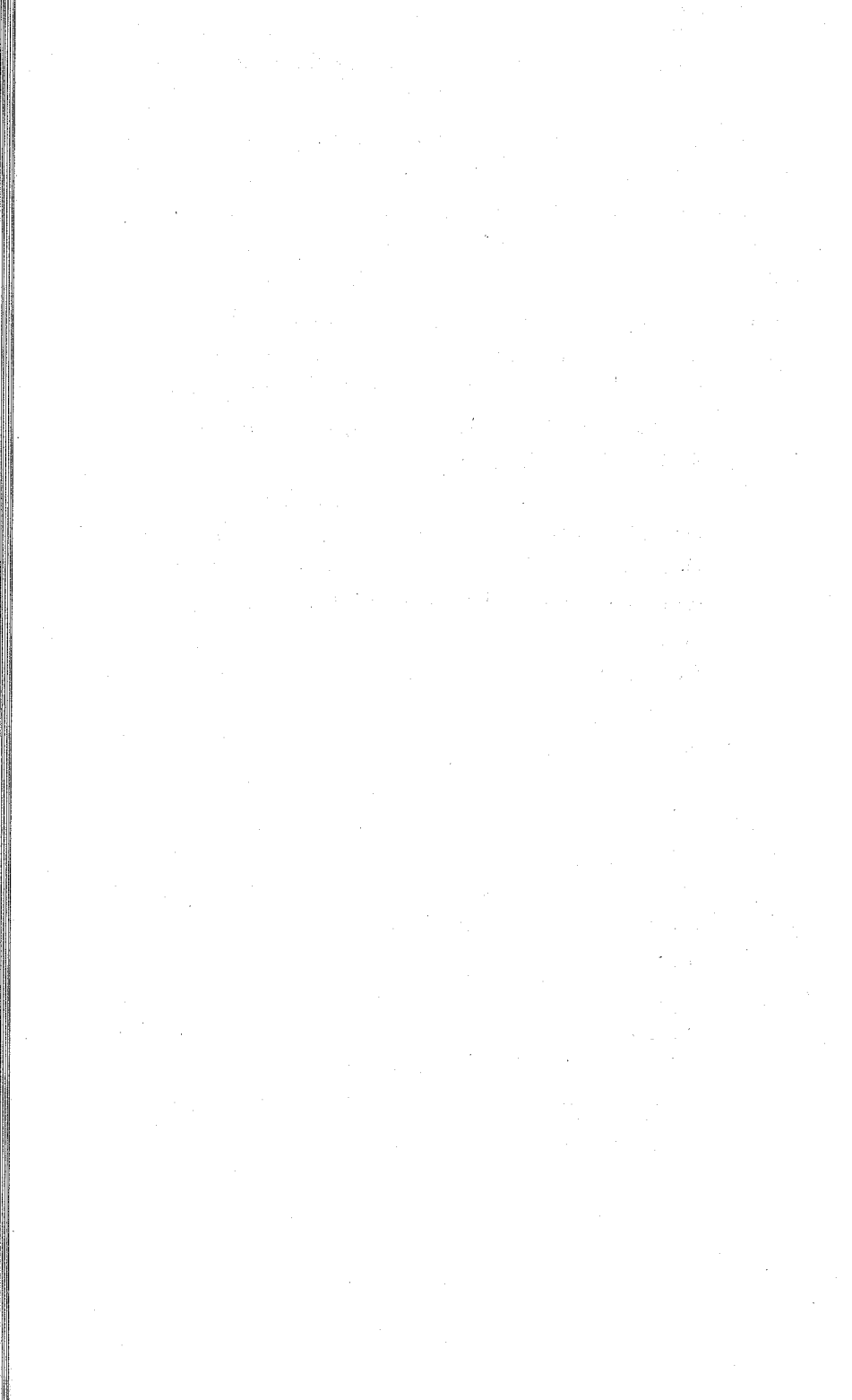
1. La vida familiar de Tumor, no albergando las más mínimas esperanzas de normalización, se descompone ante nuestros ojos. Tumor anuncia categóricamente su divorcio de Rozhulantyna y su deseo de obtener la mano de Balantyna. (Ésta es también perdidamente aristocrática.)
2. Sale Green, quien ahora se empeña en conseguir la mano de Izia. Green trae la noticia de la victoria oficial de la teoría de Tumor, cuya formulación supera la capacidad de los mejores cerebros del mundo. Green quiere sacarle a Tumor más explicaciones para poder, tras su muerte, interpretar su obra, pero el genial matemático lo rechaza con una sarta de los peores improperios.
3. Tal como sucede en esta casa donde las más altas regiones de las matemáticas se mezclan estrechamente con la vida familiar, la maltrecha Rozhulantyna en un acceso de absoluta

- locura arroja su bebé por la ventana.
4. Postración general. Traen el cadáver del bebé. El viejo padre maldice a su hijo y sale para no volver.
 5. El hijo de Tumor trae el periódico con la funesta noticia, con toda probabilidad anunciada por los enemigos de Tumor, sobre su teoría de formación de cualquier clase de números, lo que vendría a demostrar que su autor renuncia a la serie infinita de clases numerales y al Infinito.
 6. Deslumbrada por la teoría de Tumor, Izia abandona a Green y nuevamente se ofrece a sí y su amor a Tumor.
 7. Green aúlla de celos.
 8. Pero Tumor ya está harto de los caprichos de esta sospechosa snob-intelectual.
 9. El primogénito de Tumor, Alfred, sufre una profunda decepción respecto a la autoridad de su padre.
 10. El segundo hijo, Maurycy, con inclinaciones poéticas, consuela a Izia, que se ha quedado plantada, y la convence para que se interese por la poesía, como contrapeso a su delirio intelectual.
 11. El desplazamiento de las figuras hacia este tablero erótico-matrimonial avanza a un ritmo acelerado. Se hace evidente que la obra se acerca a su fin.
 12. El abandonado Green se le declara repentinamente a Rozhulantyna, vergonzosamente abandonada por su marido.
 13. Solo, como podría suponerse, Tumor sin rubor alguno ofrece toda su sobrehumana potencia a Balantyna, la cual declara que ya estaba cansada de su virginidad.
 14. Las parejas se colocan como para una fotografía:
Green con Rozhulantyna,
Maurycy con Izia,
Alfred va en busca de una chica desconocida.
 15. Tumor se encuentra en el umbral de un nuevo matrimonio

con Balantyna, cuando de repente le da un ataque de apoplejía.

16. Todos salen. Ante el cadáver tan sólo permanece Balantyna.

17. Entonces aparece el mayor demonio de la Agencia Central de Matemáticas, el rey de los infiernos y las timbas –tal como lo llama el autor de la obra en las didascalias, Lord Persville. Balantyna se arroja en sus brazos y ambos parten hacia Australia. Se da otro paso más de entre muchos, sobre el que ya se habló anteriormente, en este teatro de la «Forma Pura» desprovista de soluciones vitales.



[Partitura]

[Primera parte]

ILUSIÓN

Los espectadores poco a poco van llenando la sala.

En un EXTREMO,

sobre un suelo de tablones de madera, varias filas
de BANCOS escolares.

Los bancos son de estilo antiguo y pobres, habitual
en una escuela rural.

Desde la parte del público, desde ambos extremos,
esta pobre sala escolar está dividida por un

CORDEL.

Esta simple descripción del lugar tiene a sus espaldas
un desproporcionadamente largo proceso de
reflexiones y soluciones,

justo durante el tiempo en el que empezaba a germinar la idea de

La clase muerta.

De ese modo, por otro lado, ha ocurrido con todo.

Lo que al final parecía simple y evidente
fue difícil de comprender y aceptar
al principio.

Por ello es probablemente justo que esta partitura,
efecto final de cómo se ha desarrollado
el espectáculo, esté enriquecida por la notas del
difícil tiempo en que fue concebida.

(del diario de dirección, año 1974)

EXTRAÑEZA. Se trata de una característica muy importante para el actor.

Del Manifiesto del Teatro de la Muerte: «...hay que reivindicar el sentido fundamental de la relación espectador-actor. Es necesario devolver la fuerza primigenia de ese momento donde por vez primera frente a la persona (espectador) se irguió otra persona (actor), asombrosamente parecida a nosotros –espectadores– y al mismo tiempo infinitamente ajena, más allá de la barrera infranqueable».

El extraño... barrera infranqueable... y asombrosamente parecido a nosotros –espectadores...

Cuando cierta vez o cierta noche encontré un modelo para un actor, que cumplía perfectamente esta condición –estar muerto–, experimenté una sensación de aprensión y casi vergüenza... para mí fue casi inaceptable... Ello significó que estoy en el buen camino...

Escribí a continuación: «...si aceptamos que el rasgo de las personas vivas es su capacidad y facilidad para entablar múltiples y recíprocas relaciones vitales, entonces con respecto a los muertos surge repentina y sorprendentemente la toma de conciencia del hecho de que este rasgo básico de los vivos es causado y posibilitado por su completa falta de diferencia, por su habitual... indiferencia e... ¡«imperceptibilidad»! Tan sólo los MUERTOS se hacen perceptibles a los vivos y tras pagar el más alto precio adquieren su individualidad, su diferencia, ¡su FIGURA!...»

EL MUERTO y EL ACTOR, estos dos conceptos se empezaron a solapar en mis pensamientos cada vez más. Y cada vez más empecé a acostumbrarme a estas dos condiciones. Surgieron en mi cabeza las ideas más inverosímiles... al final, todas se asentaron sobre la superficie del pensamiento teatral... La figura de cera pasó a ser una criatura tocada indudablemente por la marca de la muerte,

artificial, mediadora entre el actor vivo y el muerto...

Quiero conseguir tal estado de extrañez a que consiga ser dolorosamente sentida por los espectadores. Lo puede crear la situación que exija una necesaria barrera.

Por ejemplo: en una habitación hay varias personas sentadas, todas se conocen bien, la habitación ofrece total aislamiento y seguridad. De repente se abren las puertas y aparece alguien desconocido, extraño o diferentemente vestido, ajeno a este círculo. A tal aparición de alguien extraño le acompaña siempre un sentimiento de alarma.

En la obra de teatro de Wyspiański *Varsoviana*, en el salón, en la elegante compañía de damas vestidas de baile y generales con sus uniformes de gala, aparece un soldado cubierto de sangre y lodo portando una noticia funesta. En otra obra del propio Wyspiański, *La boda*, varios espectros dialogan con los divertidos y alegres invitados.

En el año 1967⁶, en mi happening titulado *Hommage à Maria Jarema*, entre el típico público de un *vernissage* introduje a un vagabundo, un borracho, con la ropa manchada, sudado, sin afeitar y sucio que se ganaba la vida cargando bultos en calles y plazas, y que aquí durante todo el curso de la muestra del modo más sosegado serraba tablones con una sierra...

Otra eventualidad es la que procede de los sueños. Durante el sueño nos encontramos con personas que nos habían sido muy próximas y que, de repente y sin saber por qué, se comportan como si nunca nos hubiesen conocido, ¡como si se hubiesen convertido en EXTRAÑAS! LA INTENSIDAD del sentimiento de extrañeza es en este caso muy fuerte. De este modo se comportan en los sueños sobre todo las personas muertas. Ambas situaciones eran para mí excesivamente narrativas y psicologizantes.

⁶ Debería ser 1968.

Quería permanecer más bien en el campo «real», en las dimensiones del objeto y el espacio.

Descubrí una idea sumamente simple y nunca antes aplicada.

El año 1963, durante el montaje del teatro cero, pensé en un juego «silencioso», «a un lado»... Justamente: ¡a un lado!

¡En un RINCÓN!!...

Intentemos, en una habitación donde haya una cierta cantidad de personas, provocar que alguien se empiece a comportar «anormalmente» en el centro de la habitación. Todos pensarán inmediatamente que se trata de una representación. Pero si lo mismo ocurre en un rincón de la habitación, a un lado, todos los observarán con turbación, puede que incluso con aprensión. Esta misma acción que «en el centro» era a los ojos de los espectadores un espectáculo, apariencia, seguro, ahora en un rincón se convierte en verdadero, real. ¡Ha surgido una barrera y la extrañeza! El escenario siempre ha estado y está situado «en el centro», «en el eje» del espectador, para ver, para la recepción de la representación.

Es suficiente trasladar el LUGAR del así llamado JUEGO a un lado, a un rincón, colocarse no «en el eje», para que se convierta en una cosa extraña.

El espectador pierde de su campo de visión «natural» algo que de acuerdo con la costumbre debía ser un «espectáculo». Digámoslo más claramente: pretendido y manifestado.

En un rincón adquiere el rasgo de un exhibicionismo embarazoso, de un proceder vergonzoso, no destinado al público ¡y completamente independiente y autosuficiente!, al que no le hace falta la presencia del espectador...

¡DEL EXTRAÑO!

Cracovia, 1974

En los bancos, en diferentes posiciones, están sentados o de pie los actores-viejos,
 miran de frente a la multitud de espectadores que van entrando,
 inmóviles,

como FIGURAS DE CERA,
 magistralmente parecidas a las personas vivas,
 unos están de pie, inclinados hacia delante clavan la mirada

en la multitud que entra, como si buscasen a alguien,
 otros se han quedado congelados a medio levantar de los bancos, otros se inclinan para ver mejor,
 miran unos a través de los otros,
 con una expresión rígida de espera,
 curiosidad, de paciente persistencia...

permanecen así hasta que todos los espectadores no entran y no

ocupan sus propios sitios en la sala...

expuestos como para una muestra, humillados,
 o como condenados...

Más: como MUERTOS.

Desde el primer momento, cuando el público entra en la sala,

se debe crear un sentimiento de separación,
 ambiguo: simultáneamente de repulsa y atracción,
 mientras dura terriblemente esta inmovilidad inhumana.

¡Como muertos!

¡«Al otro lado»!

Los bancos como catafalcos.

GABINETE DE FIGURAS DE CERA.

¡ILUSIÓN!

SENTARSE

El paso de la inmovilidad de las FIGURAS DE CERA al acto de sentarse es casi imperceptible, lento y progresivo.

Los actores llevan a cabo sucesivos cambios mínimos en la postura de su cuerpo.

El movimiento fragmentado es claro, como en el mecanismo de los maniquís, en secuencias separadas, con ritmo roto,

la torsión del tronco hacia la posición frontal, el enderezamiento

del torso y la cabeza, la caída en el banco,

el desplazamiento preciso del torso hacia el respaldo del banco,

finalmente se arriman los codos y las manos,

las caras «se apagan», se vuelven de piedra y mueren.

Se puede decir que toda la clase ahora está sentada correctamente,

mirando en vano ante sí,

preparada para algún viaje desconocido...

Y tal como antes, en absoluta inmovilidad.

PETICIONES MUDAS

DEDOS

De repente

alguno de los VIEJOS levanta dos dedos.

Gesto universalmente conocido.

En alguna parte de los bancos traseros otro hace lo mismo.

Y aún otro, atrevido, se decide

también a levantar dos dedos, después el siguiente,
y todavía otro...

Ahora toda la clase tiene los dos dedos levantados,
y así permanecen con estos dos dedos
levantados bien alto, cada vez más,
cada vez más insistentemente...

Esto dura bastante y cada vez más
de forma insistente...

Pero poco a poco cambia el sentido de este signo.

LOS VIEJOS AHORA PIDEN ALGO...

¡ALGO DEFINITIVO!

Y tal como ocurre siempre en este teatro, los asuntos más prosaicos y escandalosos se mezclan con los sublimes...

Aquí a hacer pipí con... la eternidad...

ENTRADA REPENTINA

Finalmente alguien se levanta
y se escabulle del banco,
con cuidado se aleja hacia el fondo, hacia la puerta...
al momento otro lo imita, después un tercero,
un cuarto... ahora todos se empujan,
se alejan, sin dejar de mirar al público,
y con los dedos en alto,
como si hubiesen caído presa del pánico... todavía
algunos corren hacia delante...

los dedos aún alzados, implorantes, suplicantes.

Y poco a poco desaparecen al fondo...

Permanece en su banco EL VIEJO AUSENTE DEL PRIMERO BANCO, «el más tocado

por la muerte».

Vuelve EL VIEJO SORDO, que siempre se sienta a su lado.

Avanza gravemente, sin apresurarse,
entra en el banco, lo coge del brazo,
lo saca fuera de la fila de bancos.

Ambos mirando inanemente ante sí,
uno sin fuerzas, el otro
aguantándolo – se alejan
y desaparecen...

GRAN ENTRÉE

DESFILE. INFANCIA MUERTA

En los bancos ya no hay nadie. Está vacío.

Un momento de silencio.

Y de repente al mismo tiempo
en el hueco de la puerta, al fondo,
aparecen todos los VIEJOS,

en un grupo compacto,
y en ese mismo momento y a todo volumen
se oyen las notas de un VALS

«Si volviesen otra vez los viejos tiempos»...⁷

Este vals va a acompañar a través de todo
el espejismo, la esperanza y el desastre
a un puñado de lamentosos Comediantes
hasta el fin del espectáculo...

⁷ «Si volviesen otra vez...» pertenece al vals *En las viejas notas de la abuelita*, popularizado también como *Vals François*, compuesto por Adam Krasinski y con letra de Andrzej Wlaska (en el texto original aparece como «el bello tiempo»). En este espectáculo se han utilizado fragmentos de la grabación instrumental.

Y he aquí que se mueven hacia delante,
se mueven alrededor de los bancos,
uno tras otro,
en un DESFILE al mismo tiempo triunfal
y funeral,
gran desfile
del Circo de la Muerte
antes del inicio del espectáculo...

(Del cuaderno de dirección, año 1974)

Lo llamo IDEA PRINCIPAL.

La base de este espectáculo.

En cierto momento feliz caigo en la idea de unir a actores, viejos, que vuelven a su clase de la escuela intentando recuperar su infancia, con figuras de cera de niños, vestidos con el uniforme escolar, queriendo unirlos literalmente para siempre. Dibujo los primeros proyectos en los que estas figuras de niños «brotan» de los trajes de los viejos o «crecen» en ellos... El traje es casi común. Más tarde, sin embargo, llego a la conclusión de que las Figuras de Cera de los niños deben ser autónomas, porque sino los actores no tendrían libertad de movimiento. Se trata, pues, de maniquís de niños y niñas vestidos con uniforme escolar de fiesta: los niños llevan pantalón largo y las niñas un vestido bastante largo. Todos de negro.

La diferencia radica en el modo de llevar las Figuras de Cera. Son llevadas a hombros, en las manos, colgadas, a rastras, etc.

....se trata más bien de los cadáveres de los niños...

...Los ancianos las llevan: se trata de su propia infancia...

...los niños muertos penden, se agarran con el resto de sus fuerzas, otros son arrastrados, como si fuesen una carga, un remor-

dimiento, «un estorbo», como si «insultaran» a esos que habían envejecido, a esos que con su madurez, de modo autorizado y «social», habían matado su infancia...

.....Entran algunas CRIATURAS humanas

Fundidas con los cadáveres de los niños.

En las didascalias del espectáculo se podría describir con detalle este monstruoso ESPÉCIMEN ANTROPOLÓGICO

que se desarrolla y crece más allá

de la edad normal de maduración

como si fuese en una dimensión más allá de la biología,

generando algún órgano adicional,

cierta parasitaria «excrecencia».

En el escenario vemos seres humanos

en su época de vejez...

Y como esto ocurre en el escenario,

y en el teatro lo que nos interesa son las vestimentas,

debemos subrayar que lo que llevan los viejos son

vestidos ataúdicos,

de acuerdo con la vieja tradición, conservada aún en las aldeas,

donde se preparan mucho antes de que llegue la muerte.

Dichas «excrecencias» son ELLOS MISMOS, SUS «LARVAS»,

en las cuales se junta toda la memoria de LA ÉPOCA DE LA INFANCIA,

apagada por la ÉPOCA DE LA MADUREZ,

por su pragmatismo,

por su crudas y letales leyes...

El pasado de la infancia se ha convertido en una lamentosa, olvidada composición, sobre la que reposan resecos y olvidados personajes, caras, objetos, ropas, aventuras, sentimientos, imágenes...

...Esto no es el típico sentimentalismo del envejecimiento que trata de revivir dicha época en la memoria.

Ésta es la condición de una vida plena y TOTAL

¡que no se puede desarrollar tan sólo en la angosta porción del tiempo presente!

En el escenario aparecen estas CRIATURAS,
malas, pérfidas, despiadadas, indiferentes,
seguras de sí mismas...

...COMO ESPÉCIMENES ANTROPOLÓGICOS,
con los cadáveres de los niños,
un poco como asesinos,
estranguladores,
infanticidas...
como si huyesen de sus remordimientos...
animados por una excitación senil...
todavía un último vals...
dan saltitos como maniquís...
ponen las piernas, mueven las manos, yerguen la cabeza,
hinchán el pecho...
ostentosamente, ¡como para demostrar que todavía viven!
trágicos autómatas...

Cracovia, año 1974

Continuación:

El desfile continúa.

Las notas del vals ora redoblan, ora se apagan.

Los actores por tres veces rodean los bancos.

Finalmente ocupan sus lugares.

Junto con las Figuras de Cera de los niños.

LECCIÓN «SALOMÓN»

Todos se han quedado paralizados.
Con la mirada ausente, como si lentamente
se internasen en el Tiempo Pasado.
Permanecen así bastante tiempo.
De repente el VIEJO DE LA BICICLETA
se «hincha» por dentro, algo dentro de él
empieza a ocurrir, como en un viejo y estropeado
mecanismo.

Como si no pudiese dominar por más tiempo
su organismo y sus enfermizos
tics.

Estos arrebatos de iniciativa insana se le repiten
con bastante frecuencia. En algún acto
de vergüenza, de desesperación...

Su BICICLETA está junto a los bancos, lista para
los viajes nocturnos. Sobre ella el cuerpo de un
niño con los brazos en cruz
vestido de uniforme escolar que es su
infancia muerta. Lo lleva consigo
en sus inútiles andaduras.

En esta lección, hecha a toda prisa de los restos
de la memoria, le ha caído al VIEJO DE LA BICICLETA
el papel de profesor torpe y fiero.

En esta escena-lección lo llamaremos
PROFESOR (sin epítetos).

PROFESOR

¿Qué sabemos del rey Salomón?

La clase cae presa del pánico. Los alumnos se esconden bajo los bancos, se encogen de miedo, se preguntan el uno al otro...

PROFESOR

como si mirase constantemente ante sí, pero resulta evidente que «desde dentro» taladra con los ojos a toda la clase...

¡Señala con el dedo a la víctima escogida! Con este dedo los condena... como a muerte.

Las víctimas de las preguntas caen muertas al suelo, como alcanzadas mortalmente.

¡Por turno!

¡Tú!

¡Y tú!

Y tú, ¿qué sabes del rey Salomón?

¡Y tú!

Toda la clase yace uno junto al otro...

Una matanza.

De repente EL PROFESOR advierte que uno está de pie.

No cae.

«Los cadáveres», como si lo estuviesen esperando.

Se levantan, señalan al que está de pie,

hacen payasadas, se retuercen, hacen muecas,

gritan:

¡Oh, está de pie!

¡Todavía está de pie!

¡Está de pie!

¡Está de pie!

Inesperadamente surge la ocasión

de alejar al menos por un momento el terror de la

pena condenatoria.

EL VIEJO DEL DOBLE y SU DOBLE

son famosos por sus extraordinarios chistes.

Su parecido, próximo a la irracional i d e n t i d a d, transforma las chiquilladas escolares en inexplicables y alucinantes delirios.

EL VIEJO DEL DOBLE es justamente el que se ha atrevido a quedarse de pie.

EL DOBLE está sentado invisible bajo el banco.

PROFESOR

vuela hacia el que está de pie. Se para junto a él. Toca con su dedo huesudo a este raro espécimen de alumno insubordinado.

Repite la pregunta:

¿Qué sabemos del rey Salomón?

Espera. Aparenta que mira «a lo lejos», que [permanece] indiferente. Repite de nuevo la pregunta, pacientemente.

VIEJO DEL DOBLE

desaparece (bajo el banco).

EL PROFESOR,

sorprendido por la falta de respuesta,

mira a su alrededor, constata la desaparición

del alumno interpelado, buscando al alumno mete la cabeza

bajo el banco y por supuesto no ve que justo tras él aparece EL DOBLE.

Y permanece de pie del mismo modo, abre los brazos con impotencia y no responde.

EL PROFESOR, alza la cabeza,
 advierte al DOBLE, lo toma por el
 recién interpelado, contento de que el alumno
 realmente exista; vuela alrededor
 de los bancos, se para junto a él
 y delicadamente le sugiere la respuesta,
 casi adulándolo:

PROFESOR

... pues... El Rey Salomón... pues...
 lo anima:

... pues... se enamoró...

Saborea esta palabra, como si viese en un ensueño
 dicho enamoramiento salomónico...

Este descuido le saldrá caro.

El desatendido DOBLE se baja los pantalones, mos-
 trando a toda la clase su culo desnudo...

El viejo PROFESOR no ve bien.

Con la cara casi toca el culo desnudo.

Confunde el culo con la cara.

Persuasivamente:

... ¡Entonces! El Rey Salomón se enamoró de...

¡Pues!

¿Por qué ha empalidecido?

... de muchas mujeres de otro linaje...⁸

el culo permanece ahí...

EL PROFESOR, entusiasmado por la lógica de la suce-
 sión de las preguntas, remata al alumno:

...y... ¿¿¿de qué mujeres se trataba???

EL CULO no sabe nada. Nuevo tormento y
 nueva satisfacción del sádico.

⁸ Primer Libro de los Reyes, 11, 1.

Pero como se verá, anticipada.

Porque el alumno, subiéndose los pantalones,
desaparece (como de costumbre bajo el banco).

Ahora los acontecimientos se suceden
meteóricamente y pueden repetirse
hasta el infinito.

EL MAESTRO certifica la desaparición del interpela-
do, busca, mete la cabeza bajo el banco.

EL VIEJO DEL DOBLE aparece
esta vez en el último banco,
con la respuesta preparada:

VIEJO DEL DOBLE

Moabitas,

MAESTRO

percibe, contento, que el interpelado finalmente
se ha hecho corpóreo, le sugiere:

Amo...

DOBLE

el cual «ha surgido» justo al lado, grita
el final de la palabra:

...nitas!

MAESTRO

mira aturdido hacia el primero,
quien entretanto ha tenido tiempo de desaparecer,
acepta al segundo que ha surgido,
sugiere automáticamente:

Idu...

Pero a su vez EL DOBLE desaparece y

del último banco

surge

EL VIEJO DEL DOBLE

que acaba la palabra:

...meas

MAESTRO

salta con sus sugerencias de uno

a otro, dependiendo de cuál de ellos

aparece.

Completamente desorientado

y absurdamente «mecanizado»

en esta atolondrada letanía:

Sido –

nitas

Moa –

bitas

Amo –

nitas

Hi –

titas

Toda la clase se suma a esta quejumbrosa letanía
de mujeres de las que se enamoró Salomón.

LOS ALUMNOS se lamentan, se balancean,
se retuercen las manos sobre las cabezas,
movimientos convulsivos, desesperados...

SIDO NITAS

AMO NITAS

MOA BITAS

HI.....TITAS

Y así durante mucho rato

hasta que se apagan las voces

MAESTRO

cambia a un nuevo tema:

... El Rey David

De nuevo pánico y conmoción entre los alumnos.

Como de costumbre, nadie sabe nada.

¿¿Qué hizo el Rey David??

El Rey David

Sugiere:

se ca...

Esta vez toda la clase estalla con la conocida
cancioncilla

ALUMNOS

UM TA TÁ,

UM TA TÁ,

SE CAGÓ TU PAPÁ,

UM TA TÁ,

UM TA TÁ,

SE CAGÓ TU PAPÁ...

Desesperado, EL MAESTRO les corrige, intentando
ahogar el griterío de la clase:

MAESTRO

¡El Rey David se cargó de años!⁹

y no queriendo dar lugar a sucesivos

y peores excesos, empieza él mismo a representar

a David, cae en un extraño trance,

se lamenta, solloza, de forma pública

ante los fieles del templo aparenta el dolor

⁹ Primer libro de los Reyes, 11,4.

y la desesperación del padre por la pérdida del hijo,
se agarra la cabeza, se lamenta...

La corona de David...

¡Absalón ultrajó a David!

¿Dónde está el Arca, dónde está el Arca?

A través del Cedrón... a través del Jordán

Absalón ultrajó a David...

A través del Cedrón... a través del Jordán, dónde está el Arca,
dónde está el Arca...

Estos cantos fúnebres los interrumpe

EL VIEJO PEDOFIEMIAK

VIEJO PEDOFIEMIAK

¿¿¿Y quién hundió su dardo en el corazón de Absalón
cuando todavía temblaba colgando de la encina???¹⁰

UNO DE LOS ALUMNOS

Grita:

¡Lo arrojaron a un pozo en pleno bosque!

MAESTRO

Impertérrito continúa:

¡¡¡Oh, Absalón, Absalón!!!¹¹

VARIOS ALUMNOS

Escandalizados:

¡Lo arrojaron a un pozo en pleno bosque!

¹⁰ Libro Segundo de Samuel 18, 14 y ss.

¹¹ Libro Segundo de Samuel 19, 1.

UNO DE LOS ALUMNOS

Reclamando la verdad:

¿¿Quién lo arrojó a un pozo??

TODOS LOS ALUMNOS

De acuerdo:

¡¡¡David!!!!

¡¡¡Por orden de David!!!

MAESTRO-DAVID

sigue sollozando y pronuncia el nombre de su hijo:

¡Oh! ¡Absalón, Absalón!

TODOS LOS ALUMNOS

Burlándose:

¡Oh! ¡David llora!

MAESTRO-DAVID

¡Oh! ¡Absalón, Absalón!

TODOS LOS ALUMNOS

¡Oh! ¡David llora!

Pero EL MAESTRO está harto de esta representación.

Grita:

MAESTRO

¡Chitón! ¡Chitón!

y «sojuzga» a la clase con un aburrido
alfabeto¹².

Con tono lastimoso

¹² Se trata de fragmentos inexactos de un verso mnemotécnico en yiddish que ayuda a recordar las letras del alfabeto hebreo.

Kumets – Alef – U.U.U.

TODOS LOS ALUMNOS

Alef – Alef – Alef

MAESTRO

Kumets – Beys – Bu

TODOS LOS ALUMNOS

Beys – Beys – Beys

TODOS

GUÍMEL DÁLET DU
HEI ZAYN VAV
HES TES YUD
KAF HUF
LAMED SÁMEJ SHIN

El alfabeto se transforma en un lamento
En una queja,
Un GEMIDO cada vez más pronunciado
DESESPERACIÓN...
que fonéticamente suena más o menos así¹³:

AY NA NYNA
AY NA NYNA
AY NA NYNA NYNA NYNA
AY NA NYNA

¹³ Los textos que siguen a continuación son ejemplos de los llamados *nigun*: canciones judías sin letra.

AY NA NYNA
AY NA NYNA
NY NA
NY NA

O:

AY NA NYNA

O:

AY NA NYNA

Todo poco a poco se calma.
Se inmoviliza.

A través de estas desesperadas quejas
empieza a abrirse paso otra melodía:
VALS.

Inicialmente de modo casi imperceptible y con
timidez,
después cada vez más alto y decidido.

BRINDIS

Un vals sentimental, banal: «Si volviesen otra vez
los viejos tiempos»
tras sucesivas acumulaciones y sin pausa,
la interminable
repetición
se convierte en una desesperada e inútil llamada...
Gracias a esta inflexible repetición,

insoportable,
hipnótica,
el tiempo pasado, perdido y muerto
casi vuelve a la vida.
En el escenario,
durante un breve lapso de tiempo,
somos testigos de un indudable milagro...
Los viejos se levantan de los bancos, lentamente,
tanto más alto cuanto más lejos está el banco,
se forma una pared humana de aquellos a los que
ha resucitado el sonido del vals,
se yerguen las figuras secularmente encorvadas,
levantan la cabeza,
brillan los ojos,
alzan las manos, como si quisieran brindar,
adquirimos la certeza de que estas personas
han recuperado el tiempo de su infancia...
muerto...
Pero la fuerza del vals decae,
se desvanece la ilusión,
los viejos se desmoronan sobre los bancos,
que se convierten en aquello que tenían que ser
en el proyecto escénico:
una lúgubre ruina...
¡Esa REALIDAD tan deseada por el autor
se ha producido!
Pero al precio de una inevitable DESCOMPOSICIÓN.
Esta convicción se confirmará aún varias veces
a lo largo de este espectáculo.
Llamémosla experiencia.
Se repite aún otra vez.
Con propósito de perpetuación.

Al final todo lleva a la inercia
que dominaba al principio...

LECCIÓN NOCTURNA

(Del diario de dirección, año 1974)

...Ejecutar con precisión «la incursión» en el sueño.

Las acciones pertenecientes antaño a la vida real y corriente se deben colocar en un espacio «encogido» y completamente inadecuado a estas actividades: en una pobre aula escolar, en sus bancos y alrededor de sus bancos.

...inicialmente estas acciones tienen su lógica vital, progresivamente la van perdiendo, se vuelven incomprensibles, desprovistas de sentido y motivos vitales, provocan una reacción completamente INJUSTIFICADA tal como:

IRA,

RISA,

DESESPERACIÓN,

MIEDO,

CRUELDAD.

...Todo se vuelve de repente enredado
e inexplicable...

Cracovia, año 1974

VIEJO DEL WC

está sentado en el segundo banco, en un extremo.

Inmóvil, con mirada vidriosa, como muerto.
 De repente revive. Como si volviesen a la vida
 antiguos gestos y asuntos. Saca del bolsillo
 un trozo de papel sucio y arrugado.
 Lee algo, cuenta, suma...

8 15 19 21

2 2 2

0

29 34 36 41

0

52 57 59

¡9 9 9 9!

...al 120 por cien!

0 0 0

2

de repente algo llama su atención...

143.....

149.....

visiblemente algo se he hecho evidente para él...

A.A.A... ¡¡granuja!!

¿Qué e e?

¡¡No o o!!

¡¡¡Nunca!!!

cada vez con más firmeza...

terriblemente exasperado toma

como testigos a todos los que están a su alrededor,

grita,

fuera de sí:

¡¡¡Granuja!!!

¡¡¡Golfo!!!!

La Biblia le ayuda probablemente
 en sus ajustes de cuentas...

agitado...

como si hablase con su Dios,

como si recibiese consejo,

y amenazara,

se excusara...

En tales situaciones críticas

—quizás ya lo hiciese en sus años escolares—

se refugiaba rápidamente en el retirado

retrete, donde en soledad

hacía balance de su vida.

Y eso es lo que ahora justamente hace.

Vuela hacia allí, agitando sucios

trozos de papel y aguantándose

los pantalones que desvergonzadamente

se le caen...

...en una columna de fuego...

mis huesos...

mis venas...

en mi sangre...

0 0 0 0 0

24 76 97

7 7 7 7

... en mi sangre...

¡0! ¡0! ¡0!

... me has embriagado de ajenjo

y alimentado con cenizas...

He puesto mi boca en el polvo...

... ¡Oh, granuja!

42 43 47 65 5 6 7

0 0 0 0 0

...por qué no me escuchasteis...

...será esta tierra sacudida

y se hará desierto...

... ¡Estafador!

Que la piel se pegue a los huesos

y quede seca como un palo...

...2 2 2

0 0 0

Se cumplieron nuestros días....¹⁴

8 13 18 22 28

8 8 8

Con estos quejumbrosos jirones de antiguas
cuentas pendientes,
de engaños, de codicia, esperanza,
desesperación, lamentos y pasión,
ocupa su participación en esta la más extraña
entre las extrañas LECCIONES NOCTURNAS,
rememorando
personas y hechos de un tiempo pasado
y ya perfecto, donde toda la memoria
estalla a causa de la pesadilla del infierno
y la nostalgia del paraíso, y el sueño posee su
precisa aunque impenetrable
partitura
en el desarrollo de acciones excesivamente vacías
e inútiles...
Y tal como en el sueño, se trata de un tendero
pobre y avaro que al momento se convierte en
un colérico profeta bíblico,
y no nos extrañamos cuando
empezamos a sospechar que se trata de

¹⁴ Montaje de citas de las Lamentaciones de Jeremías, entre ellas: 1, 13; 3, 15-16; 3, 29; 4, 8; 4, 18.

Tumor Mózgowicz de la obra de teatro de Witkacy¹⁵, justo en el momento en el que lo encuentra su propio padre, y después su propia hijastra Izia, por la que siente por otro lado una atracción malsana.

En esta LECCIÓN NOCTURNA, el papel de guardián nocturno lo interpreta la MUJER TRAS LA VENTANA, cuya escala de posibilidades se estira desde la lírica del simbolismo hasta el espanto, el terror y la muerte.

MUJER TRAS LA VENTANA

Sigue escrupulosamente las acciones
y movimientos del VIEJO DEL WC:

viejo agarrado,
cuenta y cuenta,
usurero,
viejo canalla,
oh, por ahí va,
se arrastra hacia su retrete
¿qué hace allí?

¹⁵ Witkacy es el nombre artístico que utilizaba Stanisław Ignacy Witkiewicz, resultante de la unión de la segunda mitad de su segundo nombre – IgnACY – a la primera mitad de su apellido – WITKiewicz –, probablemente para diferenciarse de su padre, Stanisław Witkiewicz, importante artista polaco y uno de los principales creadores del estilo Zakopianski (de Zakopane, población en la montañas Tatras, al sur de Polonia, y uno de los principales centros de la Vanguardia polaca de finales del siglo XIX y principios del XX). A lo largo de esta pieza, Tadeusz Kantor va a intercambiar arbitrariamente el modo de citar al autor (Witkiewicz o Witkacy) sin que eso tenga relevancia alguna. [N. del T.]

se queda sentado todo el día,
no veo nada,
sigo sin ver nada

CONTINUACIÓN DE LA LECCIÓN NOCTURNA
PASEOS NOCTURNOS
DEL VIEJO
DE LA BICICLETA

Y he aquí que llega la hora del habitual
paseo nocturno
del VIEJO DE LA BICICLETA. En esta LECCIÓN NOC-
TURNA no nos extraña que el paseo
tenga lugar alrededor de los bancos. El VIEJO DE LA
BICICLETA afanosamente empuja
su extraño vehículo, hace giros precisos,
está completamente ocupado con este absurdo
dar vueltas... Pasa junto al VIEJO DEL WC.
Como si se acordase con dificultad todavía
del papel principal de su vida, el de la obra
de Witkacy, el de Józef, el siervo
que admiraba a su genial hijo TUMOR.
Este encuentro ocurre como en un sueño.
El VIEJO DE LA BICICLETA-
JÓZEF mira a su hijo,
se ve que hay algo que le suena...

VIEJO DE LA BICICLETA-

JÓZEF

¡Qué precioso que eres, hijito!

¡Ven, iremos a la taberna!

Pero tras haberlo dicho, inmediatamente lo olvida,

sigue con su camino, ocupado con su BICICLETA.

VIEJO DEL WC-TUMOR

Papá siempre... ¡eh eh! Tan viejo
y tan tonto.

vuelve a su WC.

VIEJO DE LA BICICLETA-

JÓZEF

Gira por última vez la cabeza:

Eres invencible,
hijito.

Y ya no le vuelve a prestar atención
a su hijo.

LA MUJER TRAS LA VENTANA no está ociosa.

Conoce bien estos paseos nocturnos del VIEJO DE
LA BICICLETA.

¡Y éste!

A éste tampoco le hace falta nada.

¿Qué haces ahí chirriando y chirriando?

¡Loco de remate!

¡Qué haces con esa bicicleta?

¡Trasto viejo!

La noche es larga. Para el final de la Lección
Nocturna y el alba, todavía queda rato.

Y he aquí otro paseo. De otro tipo.

Del banco se levanta la vieja PROSTITUTA-

LUNÁTICA. Lleva a cabo y repite su

recorrido nocturno profesional. Lo repite esta
noche extraña alrededor de los bancos escolares.

Un recorrido inútil como lamentable y desprovisto de oportunidades cualesquiera es el gesto de descubrir su pecho. En su camino se encuentra primero con EL VIEJO DE LA BICICLETA-JÓZEF, a quien ya no le afecta esta maniobra. Sin embargo, el VIEJO DEL WC-PROFESOR TUMOR MÓZGOWICZ muestra la más viva excitación. Todavía un encuentro más de la obra de Witkacy.

LA MUJER TRAS LA VENTANA tiene la ocasión de hacer numerosas observaciones y comentarios.

MUJER TRAS LA VENTANA

¡Ah! ¡Ésta es la que faltaba aquí!

¡Putá!

¡Trapo sucio!

Si va vestida como para un entierro.

Ni siquiera perdona a un viejo.

¡Arrastrado!

¡Y éste también es bueno!

En este momento la PROSTITUTA-LUNÁTICA

pasa junto al

VIEJO DE LA BICICLETA,

se saca el pecho.

El VIEJO pasmado

no se escapa de las ofensas...

¡Viejo estúpido!

¡Qué, pero qué...

¿Qué es lo que ella enseña?

No veo nada.

¡Eh, vosotros! Que no veo nada.

¿Qué hacen todos ellos ahí?

Asquerosa y desvergonzada golfa...

Las siguientes invectivas

van dirigidas al

VIEJO DEL WC,

el Profesor Tumor...

Y éste se ha arrastrado desde su retrete.

¡Viejo cerdo!

Se le caen los pantalones.

¡Viejo cagón!

¡Que no veo nada!

¿Qué pasa allí?

CONTINUACIÓN DE LA LECCIÓN NOCTURNA DELIRIOS HISTÓRICOS

...palabras aprendidas de memoria,
grabadas en la memoria con gran esfuerzo
como si fuesen monumentos fríos y solitarios,
frecuentemente borrados de esta memoria,
sobresalientes como en el desierto,
se magnifican en este sueño,
se paralizan por el miedo,
se monstrian
las palabras aprendidas de memoria,
urgentemente,
insistentemente,
sin esperar ya ninguna respuesta,
lanzadas en vano con cierta
desesperación y determinación

y por ello interminablemente penosas
y pobres,
enajenadamente repetidas,
cada vez más alto,
elevándose hasta el grito
y así cada vez más vacías,
repetidas con desesperación, llanto
...con resignación...

MUJER TRAS LA VENTANA

temblorosa, ocupada tan sólo con
esta pregunta, como si de su respuesta
dependiese toda su vida...

¿En qué año cayó la cabeza del Capeto?

busca desesperadamente ayuda entre sus compañeros

¿¿En qué año cayó la cabeza del Capeto??

presa de un pavor extremo

¿¿¿En qué año cayó la cabeza del Capeto???

MUJER CON CUNA MECÁNICA

como azorada, de tanta
confusión a causa de la cabeza del Capeto.

Y es que ella tiene sus propias e importantes dudas:

¿Y los gansos capitolinos?

con esta aflicción se dirige sucesivamente
a todos a su alrededor, incluso
a los espectadores...

¿Y los gansos capitolinos?

¿Y los gansos capitolinos?

VIEJO DEL DOBLE

no tiene problemas para buscar

la respuesta.
 Esta frase tiene prestigio.
 Se parece a un disparo inesperado.
 Más tarde, al repetirse, suena como
 una advertencia...
 Pero finalmente como un grito desesperado...

Hannibal ante portas!¹⁶

DOBLE

se adhiere con firmeza:

Alea iacta est!¹⁷

Más tarde, con determinación, y para acabar,
 repite de forma mecánica...

Alea iacta est!

Alea iacta est....

VIEJO PEDOFIEMIAK

con gran pena, como si el mismo César
 no pudiese olvidar su muerte

Los idos de marzo...

Los idos de marzo...

VIEJO DE LA BICICLETA

mecánicamente, porque ya ha olvidado
 completamente qué significa esta frase,
 quién la dijo y en qué
 ocasión...

¹⁶ (del latín): Aníbal ante las puertas (de Roma).

¹⁷ (del latín): Los dados han sido lanzados (atribuido a César) [la suerte está echada]. Este y otros «delirios históricos» son citas de *Sanatorio de la clepsidra*, de Bruno Schulz.

Et tu Brute contra me?¹⁸

PROSTITUTA-LUNÁTICA

melancólicamente, casi con lágrimas:

Galia est omnis divisa

in partes tres.....¹⁹

VIEJO AUSENTE

DEL ÚLTIMO BANCO

quiere tener su parte igualmente.

Se le había grabado una frase a la memoria,

a pesar de que nunca se vaya a acordar

de quién la dijo...

Yo no surgí ni de la sal ni del suelo...

VIEJO SORDO

Se había perdido por ahí al principio,

por el fondo, y ahora vuelve con un gran

edredón que ilumina la oscuridad.

El edredón deslumbra con su

prosaico pragmatismo en el aura

de este trágico SUEÑO,

y no lo controla,

se le escapa de las manos,

todos lo miran

escandalizados,

y él sólo tiene una frase

para decir,

a la que además no se puede añadir nada:

¹⁸ (del latín): Y tú Bruto contra mí... (atribuido a César).

¹⁹ (del latín): Toda Galia se divide en tres partes (César, Guerra de las Galias 1, 1).

¡La reina Bona ha muerto!

Ante lo cual el VIEJO AUSENTE
DE LA PRIMERA FILA
entona una especie
de réquiem funeral...

Eheu fugaces

Postume Postume²⁰

SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Hubiese parecido que nada más iba a ocurrir
esta noche.
Como si el dolor y la nostalgia cumplieran su cuota.
Y justamente al borde de su fin, la Noche lanza
sus oscuras y terribles huestes.
De las regiones del horror y el temor se asoman
ESPECTROS arrinconados y olvidados,
bestias humanas,
mutiladas y monstruosas,
liberadas de la cadena del rigor y la disciplina...
He aquí una de ellas:
Corre gritando: hurraaaa...
EL SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.
Se trata de uno de esta CLASE MUERTA.
Se ha aparecido tal como murió,
como sacado por orden de las trincheras,
de la tierra, el barro

²⁰ (del latín): Desgraciadamente, rápido [pasan los años], Póstumo. (Horacio, *Canciones*, 2, 14.)

y el ciego, vestido con un raído capote militar,
la cabeza vendada, con fiebre y la locura
clavada en los ojos, corre gritando al ataque
con la bayoneta calada...

Se detiene,
ejecuta una acometida reglamentaria con el fusil,
la bayoneta se clava en... la oscuridad,
retrocede, en cucullas, reproche, grito...
EL SOLDADO retrocede hasta el último plano del
escenario,
realizando los movimientos y gestos apropiados
de un heroico soldado...

LA LECCIÓN DE GRAMÁTICA

Durante un rato duran los DELIRIOS HISTÓRICOS,
pero poco a poco
y progresivamente van apagándose. La excitación
desaparece, los alumnos vuelven a los bancos...
Esta secuencia existió en la primera versión
de *La clase muerta*.
En la segunda versión fue eliminada.

(Del diario de dirección. 1972-1975)

GRAMÁTICA

La gramática siempre me ha atraído. Al principio, el motivo de esta atracción residía en sus funciones positivas y constructivas. Más tarde descubrí en ella ciertas propiedades que consideré de utilidad para mis prácticas artísticas.

Esta propiedad y función de la gramática es el análisis (sintáctico)

de la frase.

Una frase que posea un significado vital se convierte en el embrión de la trama, de la narración que, como se sabe, ha dado lugar en el teatro a una convención de representación narrativa e ilustrada. A esta estructura vital le achacué todos los males del teatro y en la medida de lo posible la eliminé.

Por ello, el análisis (sintáctico) de la frase lo considero como un medio sagrado para eliminar la significación vital, las relaciones y consecuencias vitales.

Y en la GRAMÁTICA he podido descubrir un efectivo medio artístico. La palabra análisis la he ido substituyendo por los conceptos destrucción o descomposición.

Sobre la LECCIÓN DE GRAMÁTICA vengo pensando ya desde 1972; cuando empecé a definir los contornos del Teatro Imposible y cuando realicé la elección de la obra teatral de S.I. Witkiewicz *Nadobnisie i koczodany*. [*Dandis y antiguallas*]. Intenté romper la realidad argumental y literaria del texto dramático ¡MEDIANTE OTRA REALIDAD, DIFERENTE, EXTRAÑA!

Debía ser la clase, la clase de la escuela.

¡Y la GRAMÁTICA!

Este aparato, en el cual tuvo lugar la caída fulminante del argumento, de la narración y la representación.

Mandé construir unos bancos de escuela. Senté en ellos a los actores. Un rígido y terrible profesor sembraba la desolación entre ellos, a los que se les ordenó ser alumnos y quienes tenían planes e intenciones completamente distintos.

En la obra *Nadobnisie i koczodany* participan 40 Mandelbaum, esencia de la virilidad, tal como desea Witkiewicz.

Quería darle el título de «LA LECCIÓN DE GRAMÁTICA Y LOS 40 MANDELBAUM». Más tarde renuncié a esta fusión; no conseguí en esta disposición el suficiente grado de contradicción. El lugar de la escuela lo ocupó el guardarropa.

La escuela y la GRAMÁTICA volvieron tan sólo en 1975 con *La clase muerta*.

La GRAMÁTICA y su función principal resultan ser un medio eficaz para destruir los significados, las situaciones, las tramas, las narraciones y las representaciones vitales.

Es decir, la destrucción de la ILUSIÓN. ¡De eso precisamente se trata!

Hay que llevar la frase, el dicho, la cuestión del papel

a los tiempos,

modos,

declinaciones,

a conjugar,

a declinar,

a desproveer del significado y efectividad vital,

del funcionamiento,

a reducir a la etimología,

a los fonemas,

morfemas,

verbalmente,

coralmente,

en un desenfreno lingüístico,

en un balbuceo –

¡finalmente un gemido continuo!

Proceder de forma parecida

con las acciones,

situaciones,

gestos.

Privar de sus funciones vitales

y de su efectividad vital,

llevarlas hasta los morfemas.

Es prácticamente imposible.

Exige una gran invención teatral

y falta de cualquier tipo de respeto por los procesos vitales.

Como resultado surgen formas autónomas,
aunque no abstractas, que poseen huellas de acciones vitales.
P.ej. alguien sale, pero infructuosamente.
Eso quiere decir que estará permanentemente saliendo
sin nunca salir...

REPETIDOR

Pero la Noche todavía no renuncia.

Todavía un ESPECTRO retrasado.

EL REPETIDOR.

Cojo, tarado psíquicamente,
no encuentra su sitio en esta comunidad
de niños. Se ha convertido en la víctima más evi-
dente de su maldad y crueldad.

Así, en esta LECCIÓN NOCTURNA, en este Sueño,
lleva puesta una cuerda al cuello, como las
que llevan los perros.

El triunfante y cruel VIEJO PEDOFILEMIK lleva suje-
to con esta cuerda

al lisiado que se intentar soltar.

Ante la despiadada clase el REPETIDOR recita
la LECCIÓN DE GRAMÁTICA, aprendida con grandes
penalidades, clavada en su pobre cabeza,
pronunciando con desconsoladora exactitud,
sin que a nadie le interese...

Mientras habla

en la cavidad bucal se efectúan

diferentes movimientos

por ejemplo

de modo distinto se ponen los labios para articular la «A»,

de modo distinto la «E»,
 y totalmente distinto la «U».
 Se cierran totalmente
 para después abrirse violentamente
 en contacto con los sonidos «B» o «P».
 La punta de la lengua claramente vibra
 al golpear los alveolos
 para pronunciar la «R»,
 y avanza hacia delante
 y ligeramente retrocede en la cavidad bucal
 dejando una abertura lateral
 al producir la «L».

El labio inferior se acerca evidentemente a los dientes superiores articulando la «w».

Así pues, la cavidad bucal trabaja
 de modo distinto
 al articular distintos sonidos.

Por eso los llamamos
 ÓRGANOS del habla.

Y son los siguientes:

LABIOS,

DIENTES,

ALVEOLOS,

PALADAR duro y blando,

que acaban en la CAMPANILLA.

Y finalmente

la LENGUA,

en la cual podemos diferenciar la parte anterior,
 media y posterior.

Hay órganos del habla que se encuentran también fuera de la cavidad bucal.

Se trata de: espiración, la cual sale de los pulmones

como efecto de la acción del diafragma,
a través de la TRAQUEA, cuya parte superior llamamos
LARINGE.

La participación de la laringe es muy importante.

Es precisamente en la laringe

donde los sonidos adquieren sonoridad.

Igualmente importante es el papel de la GLOTIS,
CARTÍLAGO móvil

que une la laringe a la cavidad bucal

y que cierra durante la ingestión de alimentos

esta unión de la cavidad bucal con la laringe

impidiendo así

la |||ASFIXIA!!!

Poco a poco se va apagando esta encarnizada batalla de engaños, en el que un puñado de viejos locos con los restos de sus memorias intentan forzar la invisible línea del tiempo que ha muerto.

En el centro de este campo de batalla se yerguen como los restos de un naufragio los BANCOS ESCOLARES. Máquina de la memoria.

En los bancos, inmóviles, permanecen sentados los niños, con sus uniformes escolares, como si estuvieran vivos.

Tan sólo ahora, cuando en el fragor y el desorden de una batalla perdida de antemano los VIEJOS abandonan los bancos, podemos ver claramente esta chapucera creación, impostora y herética, dirigida al vulgo,

que tiene como objetivo declarar que ha vencido
al tiempo: El Gabinete de las Figuras de Cera.
¡Y como para reírse de los vencidos!
Los VIEJOS huyen en desbandada, se esconden bajo
los BANCOS.
Recogen a los caídos, los cargan a hombros,
se arrastran al límite de sus fuerzas, se caen, reptan,
se agarran unos a otros,
como supervivientes de un ejército derrotado...
alrededor de los bancos se extiende
esta espectral marcha
de sombras...
al final llegan a sus sitios...

Aquí, en esta particular ILUSIÓN, se llevan a cabo,
quizás, venganzas o incluso otros crímenes
perpetrados en su infancia...
Llamé a esta escena, para simplificar, LA MATANZA DE
LOS INOCENTES.
Los VIEJOS se arrojan a los niños,
se ensañan con ellos, los despedazan, les retuercen
el pescuezo,
las manos, las piernas, los tiran al suelo, contra los
bancos, los levantan y forman un montículo
de cuerpos humanos, de viejos y niños,
de verdugos y víctimas...
Seguidamente y para finalizar, arrojan los cuerpos
de los niños
unos contra otros, al borde del escenario,
formando una pila cada vez mayor
para una hecatombe horrible y sanguinaria...

BORRONES FONÉTICOS

Los niños crean su propia lengua.
 Incomprensible para los mayores.
 Un cierto acto primitivo de comunicación
 mediante sonidos.
 Se trata de borrones y garabatos.
 Parecidos a los primeros dibujos.
 Pero expresados con sonidos.

FONEMAS.

La clase se divide en dos partes: la izquierda
 y la derecha.

La parte izquierda: EL VIEJO SORDO,
 EL VIEJO PEDOFILEMIK, EL VIEJO DE LA BICICLETA,
 EL VIEJO DEL DOBLE,
 EL DOBLE.

Y la parte derecha:

LA MUJER DE LA CUNA MECÁNICA,
 EL VIEJO DEL WC, LA MUJER TRAS LA VENTANA,
 LA PROSTITUTA-LUNÁTICA.

Y aún uno más, solitario: EL VIEJO AUSENTE
 DE LA ÚLTIMA FILA.

PARTE IZQUIERDA:

wystrrr bzyrk

wystrr brk

bystry wyrk

strk brk

trk zrk

wrk strk

wyrke bzyrke

byrke wzyrke

LADO DERECHO

Fumcekaka

zyrke wyrke

Fumcekaka
Fum ce ka ka

wyrk bzyrk
bystry wyrk

fumcekaka
fumcekaka
fum ce ka ka

LADO IZQUIERDO

Rzyszczy scieg
rzyszczy rzyscieg
rzyszczy bzyrkscieg
szczrkscisk rzysczy
szczyrscisk szczyzczy
czyszczy rzyszczy
bzyrk wyrk
byrk wzyrk

LADO DERECHO

fumcekaka
fumcekaka
fum ce ka ka

bzyrkekeke
bzyrkekeke
bzyrke ke ke

VIEJO AUSENTE DEL ÚLTIMO BANCO

pere
perepere
perepere
pererepere pee ree

en estado de euforia general y bestialidad
la clase repite este ciclo
hasta que se agota la diversión

MUECAS

Estos borrones fonéticos, monstruosos grupos
consonánticos, que son exclusivamente
pronunciables
para las lenguas eslavas,
progresivamente van pasando de la esfera sonora
para convertirse en muecas, en mohínes.

(Del diario de dirección: 1974)

MUECAS

Una práctica infantil vieja como el mundo: hacer muecas, torcer el gesto, deformar la cara haciendo mohínes espantosos. La mueca es una valiosísima arma de la inmadurez para luchar contra «la gravedad» de los adultos, gravedad que oculta su falta de sensibilidad, de afectuosidad, de imaginación, su implacabilidad, su crueldad, su hipocresía, su vacuidad...

La mueca, retorcerse, arrancar sin piedad esta máscara oficial de indiferencia, se adentra en el interior, prudentemente escondido...

No hay enemigo tan fuerte que no se rinda ante una mueca...

La mueca cuestiona la pretendida naturalidad y esa «autenticidad», tan digna de confianza, de la cara «bien dispuesta», quitándole el derecho a representar de forma exclusiva al género humano y demuestra irrefutablemente que esta parte del cuerpo humano, que de algún modo expresa el alma y que es la más espiritual, es igualmente una mueca que se ajusta elásticamente a las distintas circunstancias.

Se trata de aspectos formales.

La deformación de la cara es en este caso el reflejo de las APARIENCIAS académicas, indiferentes, insignificantes, conformistas, la frustración de la aspiración general de mantener, al precio que sea, la «CARA».

MUECA-TORCER EL GESTO es el espejo en el que contrario se debe mirar.

La mueca expresa todos los horrores de la naturaleza, las desviaciones, las brutalidades, el desenfreno, la locura, la bestialidad, todos los deseos y las bajezas.

Es suficiente echarse un vistazo.

Y aún otro aspecto de la MUECA-TORCIMIENTOS:

Haciéndolas —y quién es el que no las hace— es como si expulsásemos de nosotros mismos, como si nos purificásemos,

graciosa e inteligentemente, de nuestros eventuales, arriba mencionados, no particularmente apreciados, rasgos.

Las MUECAS deben reconciliar a los espectadores.

Llevar los rasgos de la cara «a un cierto orden», tras lo cual «prepararíamos» la cara...

Herético, asqueroso, cruel, deformar, afear.....

(Del diario de dirección. 1974)

EL MUNDO DE LA INMADUREZ

Durante las lecciones y los diversos incidentes escolares hay que descubrir y desenmascarar esa realidad que las PERSONAS MAYORES quieren transmitir a sus niños en la escuela. Oponer este mundo, en tanto que maduro y responsable, a la realidad original, no deformada por la vida, a esa «MATIÈRE PREMIERE» de la vida.

Por un lado:

La historia, la guerra, interminables guerras, campos de batalla

—campos de gloria, de victoria, de derrota—, heroísmo, que por otro lado se traduce en infamia, en genocidios masivos, en «necesidades» históricas, en monumentos a la fama y a la muerte, en grandes ideologías, panteones, sepulcros, horribles ceremonias, civilizaciones basadas en ejércitos, en policías, en cárceles y el derecho...

Y por otro lado:

Regiones desterradas más allá de la conciencia oficial,
vergonzosamente silenciadas,
escondidas en la privacidad burguesa,
asfixiadas por las órdenes, por el estigma del pecado, agobiadas por las multas, las normas, las condenas, como si amenazasen a la sociedad, aunque en realidad a lo que amenazan es al conformismo y a la conspiración de los mayores...

pobres,

penosas,

imberbes,

con cuerpos desnudos deslumbrantes

desarmadas,

con granos,

mocosas,

espermosas,

en cierto modo penosas

e indecentemente descubiertas,

púberes...

ideas verdes,

intenciones indeterminadas,

algo estúpidamente.....

... No: una infancia sentimental, bucólica,

aun con regiones oscuras, llenas de miedo, de intranquilidad,
ajenas a su destino,

y por lo tanto, en opinión de los adultos:

inservibles,
destinadas a su abandono.....
...Imposibilidad de adaptarse al mundo de los «ADULTOS»,
imposibilidad de establecer contacto con él...
Cercado, soledad, mundo cerrado...
Por ello la solidaridad, la clandestinidad, la solidaridad como no
hay otra igual, la pertenencia a un género distinto...
como en una reserva...

Todas estas reflexiones se explican a la perfección y por completo mediante las razones literarias.

Nuestro objetivo es, sin embargo, el teatro.

Hay que encontrar la estructura teatral que para estos contenidos sea reveladora. Y autónoma.

En esta estructura literaria, las figuras escénicas son niños. Hace falta por supuesto omitir el sistema que ilustra este tema de forma literal del modo en el que sin duda se haría en el teatro convencional.

Hay que aplicar el método de lo inverso, que en el arte siempre reporta excelentes resultados.

Los actores no pueden desempeñar el papel de niños. Deben ser ellos mismos viejos o hacer el papel de viejos, quienes de modo enfermizo vuelven al estado de la niñez.

Para resolver este problema me ayudaron varios planes de los últimos años que todavía no había podido realizar, cuando dominaba el omnipotente teatro estudiantil y juvenil, cuando la admiración por el cuerpo humana alcanzaba el nivel de ritual, de iniciación, de celebración y al final de charlatanería. Entonces me propuse, en contra de la tendencia general, montar una compañía de viejos. Luego eso convergió de modo natural con los problemas anteriormente planteados. Para mí se

tornó diáfano que el papel de niños lo debían interpretar viejos. Tan sólo algo antes hice el primer bosquejo de mi Manifiesto del Teatro de la Muerte.

Los viejos por poco si se mueren, sobre la tumba.

(Los viejos «se deslizan» en los muchachos. 1974)

Se trata de una metáfora más bien vergonzosa. Este «deslizamiento». Ya que los Viejos lo hacen como si esta metáfora les produjese el único placer sexual que les es todavía accesible (y no permitido).

«Se deslizan» en los muchachos, adulan a los muchachos...

Expresar este estado dentro del juego teatral exige un alto grado de refinamiento y sublimación. Se trata de uno de los métodos para imaginarse a sí mismo en el sueño de sí mismo (y por tanto en la obra de teatro) en la edad de crecimiento.

Todos estos síntomas de la edad de crecimiento o del estado de maduración —expresiones horribles, bromas escolares, mohines, exhibicionismo de los instintos— deben ser «presentados» de cierto modo «silencioso», vergonzoso, con la dolorosa seriedad de los niños, en el debate interno de los problemas desconocidos...

... recordar constantemente, subrayar aquella esfera de «bajo rango», comprometedora,

«mocosa», vergonzosa (¡la única realidad concreta!).

Los VIEJOS personajes alejados de la vida,

debido a su comportamiento,

desvergonzada vuelta de las personas «serias y maduras» al estado de las «braguitas», como si se hubiesen atascado en el perio-

do de maduración,
 pero el tiempo, sin que ellos puedan hacer ya nada, ha estriado
 sus semblantes,
 comprometiendo su edad,
 devolviéndoles pese a todo mediante la vergüenza y el sufri-
 miento la dignidad humana.

....y todavía una aproximación más:
 el mundo de la infancia y el mundo de la vejez.
 Ambos incapaces de adaptarse a la realidad en vigor, al mundo
 oficial, pragmático.
 Ambos situados en los márgenes, como reservas.
 Ambos rozando el estado de la inexistencia y de la muerte.
 Y de aquí la vuelta a la escuela de LOS VIEJOS, en el umbral de
 su muerte.
 El nacimiento y la muerte: dos sistemas que se explican recípro-
 camente.

LECCIÓN DE GUERRA INJURIAS

Toda la clase pasa del desenfreno
 de las muecas, mohines y de hacer carotas
 a la PELEA.

(Del diario de dirección – 1974)

Cada cierto tiempo surgen situaciones, acciones de colegial,
 escandalosas, incómodas, chapuceras, «mocosas», sin explica-

ción lógica, desinteresadas.

Reunamos los términos que nos van a ayudar en los ensayos y las actuaciones de los actores:

pelea...

abrazo,

apretarse,

ponerse furioso,

derribarse,

movimientos convulsivos,

espasmódicos,

alguna masturbación en grupo,

se arrastran entre los bancos,

a través de los bancos,

ponen los brazos en cruz,

se abrazan,

en el martirio,

dolorosamente serios

con cierto pensamiento inoportuno escrito en la cara,

se apartan a puñetazos,

se dan patadas,

«FORMAS INFERIORES DE CONVIVENCIA».

Se forma una gran pirámide

de cuerpos amontonados y entrelazados.

Los BANCOS, como siempre, suponen igualmente

una buena base para estas

actividades

no previstas en el programa escolar.

Estas manifestaciones de fuerza física,

de maltrato,

de violencia

y crueldad
son acompañadas
por INJURIAS,
palabrotas,
gritos brutales,
arrabaleros,
obscenos:

TODA LA CLASE

m'tatá

m'tatá

se cagó tu papá

m'tatá

m'tatá

patéalo

¡¡sí, sí!!

¡golpéale en la glándula!

¡¡no, no!!!

¡aquí, aquí!

¡métele en la amígdala!

¡que grite!

m'tatá

m'tatá

m'tatá

Y como eso, todo,

dependiendo de las diferencias lingüísticas,

dialectales,

de los hábitos...

(elección libre del diccionario

de INJURIAS).

Todo este amasijo que se mueve convulsivamente

empieza a desplazarse de los bancos

hacia la salida.

Siguen apartándose a puñetazos
 y repartiendo patadas,
 gritando,
 abriéndose paso dificultosamente hacia la salida,
 desaparecen...
 permanecen todavía: EL VIEJO AUSENTE DE LA
 PRIMERA FILA
 y el VIEJO DEL WC.
 De la pila formada por niños muertos levantan
 algunos cuerpos y los colocan
 en los bancos que han quedado vacíos.
 A este gesto de piedad le corresponde un merecido
 Castigo.
 Entra el VIEJO PEDOFILEMIK
 y brutalmente los arrastra
 tras los pasos de los otros...

MUJER DE LA LIMPIEZA

En la clase desierta se han quedado (además de los
 niños muertos en los bancos) dos personajes: desde
 el inicio del espectáculo, detrás del rústico retrete,
 permanece de pie la figura de la MUJER DE LA LIM-
 PIEZA con su escoba, empeñada en limpiar algo que
 hay bajo el retrete.

Todos han salido ya.

Tras los gritos de la pelea cae de repente un pesado silencio.

De repente todo desaparece como si fuese un sueño.

La clase y los bancos se han quedado vacíos.

Nada enturbia este silencio ni la inmovilidad de la imagen.

Surgen ciertas imprecisas asociaciones con el cementerio.

La mirada del espectador se traslada a la figura inmóvil de la mujer, a la que el destino «ha atrapado» en el momento

más inoportuno, cuando barría la porquería del rincón.

Quizás en esta clase muerta, que tantas y tantas veces ha limpiado, todavía le cae en gracia un papel mucho más importante.

Porque todo en esta clase es un sueño de la cotidianeidad, alejado de toda patética simbología.

No nos extrañaremos si la MUJER DE LA LIMPIEZA se nos asocia con la muerte.

De momento, su inmovilidad no anticipa cualquier tipo de iniciativa.

Permanece como siempre: muerta.

Y justo en este momento la MUJER DE LA LIMPIEZA empieza a moverse.

BEDEL

Otro personaje que existe desde el inicio del espectáculo es el BEDEL, sentado sin interrupción en su silla.

Esta vez se trata de una indudablemente auténtica Figura de Cera.

Éste espera todavía un poco antes de, para sorpresa

de los espectadores, moverse, levantarse y empezar a cantar.

El rebelde grupo de enfurecidos alumnos, dirigiéndose hacia la salida, como si se tratase de un elemento de la naturaleza, agarra al BEDEL junto con su silla y lo sacan de la clase.

EL VIEJO PEDOFIEMIAK, que ya le había ajustado las cuentas a los dos VIEJOS olvidados, vuelve inesperadamente, empujando lo que se le pone por delante:

La SILLA junto con el BEDEL (¡vivo!).

Coloca la silla en este mismo lugar, le arregla la cabeza al BEDEL y se aparta.

Escenario vacío.

En los bancos hay varios cadáveres de niños.

En el taburete está sentado el BEDEL.

LA MUJER DE LA LIMPIEZA finalmente tiene «la palabra».

Comienza su pesada y diaria limpieza de la clase.

En sus movimientos debe haber seguridad y apática indiferencia.

Estas acciones las ejecuta cientos de veces. Las conoce de memoria. Sabe cómo se suceden.

Las ejecuta mecánicamente y con precisión.

Finalmente consigue sacar la porquería de debajo del retrete situado en el medio del suelo.

Deja un cepillo grande de barrer, coge ahora un cepillo pequeño y una pala de chapa,

recoge delicadamente la porquería (un mechón de pelo),
la mira al trasluz y la sopla más allá
de los límites del escenario.
Se apresura al retrete rústico,
se agacha, busca algo, saca
un viejo trapo asqueroso, lo agita
como a través de la ventana, al exterior
(es decir, a los espectadores) y con repulsión
lo arroja allí mismo.
Ahora pasea la mirada por la clase, ve que varios
niños (muertos) están sentados en los bancos, y
que el resto yace en el suelo, arrojados tras
los bancos —
levanta algunos cuerpos, los lleva
a los bancos, los sienta en ellos, les levanta las cabezas,
estira sus ropas, les arrima las manos al tronco.

LIBROS

Ahora todos los cadáveres de los niños ya están sentados en los bancos.
LA MUJER DE LA LIMPIEZA todavía comprueba, alisa.
Se queda de pie tras los bancos, evidentemente contenta.
Su mirada cae sobre la pila de viejos libros apolillados que hay en el suelo.
Levanta tantos como le caben en el regazo.
Mira a su alrededor, buscando un lugar donde colocarlos.

Carga con este peso hasta que lo coloca con cuidado sobre el primer banco.

Vuelve a por el siguiente. Y así varias veces.

Sobre el banco crece una barricada de desgastadas y amarilleadas por el paso del tiempo reliquias del saber escolar.

Las coloca no sin dificultad con cada vez mayor cuidado formando capas cada vez más altas.

De repente percibe un retazo de algo en el suelo.

Lo levanta, lo observa, intenta leer algo en él.

Busca ávidamente el libro del que se ha caído ese retazo. Lo encuentra y lo pone dentro con mimo.

Pero otro libro sobresale indómito de este cementerio, difícilmente nivelado.

Empieza a sacar este sobresaliente ejemplar.

Toda la barricada se balancea peligrosamente.

Crecen los movimientos de equilibrista.

Al final esta manipulación circense tiene éxito.

LA MUJER DE LA LIMPIEZA agita triunfalmente el libro, echando abajo toda esa apolillada biblioteca.

Desamparada, permanece de pie ante su derrota.

Renuncia a limpiar de nuevo.

No tendría en cualquier caso ningún sentido.

Los libros van a permanecer en este terrible desorden hasta el final del espectáculo.

PERIÓDICO DEL AÑO 1914

LA MUJER DE LA LIMPIEZA ya no tiene nada más que hacer.

Se sienta en un banco.

A su lado, en una silla, está sentado el BEDEL.

La mirada de la mujer recae sobre el periódico que
aquél apoya

en las rodillas y que agarra con las manos.

Lo mira con reservas.

Levanta la mano del BEDEL, sacando
de debajo el periódico. La mano cae, pero
simultáneamente se levanta la otra.

Aprieta esta segunda, entonces de repente se levanta
la primera. Irritada, aprieta ambas
manos contra sus rodillas y las aguanta.

Las manos se calman.

Ahora la MUJER DE LA LIMPIEZA puede, con calma,
concentrarse en el periódico.

Lo abre, pasa las páginas.

El periódico está tan apolillado como los libros.

Lo pone bajo la luz. Empieza a leer,
no ve bien, silabea, habla entre dientes...
primero algunos anuncios:

...La farmacia de Alojzy Kozłowski

recomienda las pastillas de su propia elaboración...

...matrimoniales...

...cocina barata...

pasa las páginas pero no encuentra nada interesante. De repente algo llama su atención...

Lee:

...En Sarajevo...

evidentemente no conoce esta ciudad,
que fue donde empezó la primera guerra
mundial, porque repite:

En Sarajevo...

un serbio llamado Princip Gavriló

ha asesinado al heredero al trono,

el Archiduque Fernando

... junto con su esposa...

ahora ya de forma apresurada busca las siguientes
noticias. Las encuentra en otra página.

Lee:

El emperador alemán Guillermo II

(El Kaiser Bill)..... esto es, por supuesto, añadido suyo
ordena la movilización
del Imperio alemán.

Poco a poco le llega al cerebro
la importancia de esta información.

Su mirada se agudiza, los rasgos de su cara
se ponen rígidos, se yergue...

Dobla con cuidado el periódico, primero
por la mitad, después en cuatro partes, coloca
sus manos encima, como si quisiera retener
esta funesta noticia, para que no
se desarrolle...

Por Dios, mejor no hacer nada
en esta dirección, no sea que nuestra MUJER DE LA
LIMPIEZA adquiera rasgos de símbolo o de alegoría.
De acuerdo con esta convención, la visión de la
cosecha de muerte sería demasiado fácil.

Quedémonos, pues, junto a la MUJER DE LA LIMPIEZA.
Basta con la frase
que dice:

...¡PUES TENEMOS MONTADA
LA GUERRA!

Parece que ha dicho esto
con una extraña satisfacción.

HIMNO AUSTRIACO

Durante un momento el ánimo alcanza cotas
increíbles.
Pero dura poco.
Porque he aquí que, de repente,
EL BEDEL que todo este rato hemos tomado por
una Figura de Cera revive,
se levanta de su silla, se estira,
todo ello con evidente dificultad,
quizás ya no funcionan correctamente,
debido a la edad, las articulaciones
o empieza a oxidarse
el mecanismo...
EL BEDEL adopta una posición militar,
levanta la mano hasta la visera de su gorra
de bedel y saluda...
abre la boca y tal como entonces
se hacía, con entusiasmo y para mayor gloria
de Nuestro Señor,
canta el himno austriaco.

BEDEL

canta:

¡Dios salve, Dios proteja
A nuestro emperador, a nuestro país!
Poderoso por el respaldo de la fe,

Nos guía con mano sabia.

¡Protejamos la corona de nuestros padres
ante cualquier enemigo!

¡Que quede unido a los Habsburgo
el destino de Austria!

Tras cantar sumiso este himno
EL BEDEL en cierto modo se encoge en sí mismo,
se agacha y, a pasos cortos,
con las manos a la espalda, sale...

MUJER DE LA LIMPIEZA

durante todo el rato ha estado mirando ante sí,
directamente hacia los espectadores,
como si escuchase «desde dentro»,
como si esta música viniese del pasado...
Tras la salida del BEDEL, mira en derredor, no
ve a nadie,
asustada y con rabia empieza
a frotar el suelo con el cepillo, como si
quisiera ahogar esas voces. ¡Pero en vano!
Las voces se elevan
cada vez de forma más nítida, más lamentosa:

VOCES DE LOS NIÑOS

¿En qué año la cabeza del Capeto...

¿En qué año

¿Y los gansos capitolinos...

¿Y los gansos capitolinos...

Idos de marzo...

Idos de marzo...

Hannibal ante portas!

Alea iacta est...

Galia is omnis divisa in partes tres...

Idos de marzo...

Alea iacta est...

Galia is omnis divisa in partes tres...

Hannibal ante portas...

MUJER DE LA LIMPIEZA

mira a su alrededor, como buscando
el origen de esas voces, suspiros
y lamentos,
mira hacia los bancos y a los inmóviles
niños muertos
y presa del miedo,
recoge sus utensilios
de trabajo
y huye.

ESCENA FAMILIAR

(Del diario de dirección. 1974)

Desde este momento hasta la realidad de la clase de la escuela, ya claramente definida, se impone de modo evidente la esfera imaginativa e «inventada» de la obra de Witkacy *Tumor Mózgowicz*.

Desde el principio debe quedar claro que en esta «estrategia» no se trata de la representación, de una transmisión escénica, tal como hacen todos los teatros convencionales, del contenido y

argumento de la obra de teatro.

A mí lo que me interesa es provocar la sensación de que LOS VIEJOS, personajes de *La clase muerta*, fuerte y despiadadamente definidos por su pasado y sus destinos, han sido como «programados» por el argumento de la obra *Tumor Mózgowicz*. Esto tal vez ha ocurrido de modo casual, por voluntad de Fortuna, que quería amenizar el final de sus vidas, así, como «suplemento». Quizás esta «intervención» (una especie de trasplante) haya sido realizada correctamente y, por tanto, en ciertas circunstancias excepcionalmente afortunadas, todas estas acciones y situaciones de la obra de teatro puedan ser fiel y sucesivamente repetidas, o sea, re-presentadas. Pero sería algo artificial, perdería realidad, se convertiría en algún tipo de improvisación estilística y de «disfrazarse».

Y sobre todo iría en contra de mis propias ideas.

Hay que estar de acuerdo con que la clase de la escuela —la cual da dureza y concreción a la realidad y no la fugacidad de la ilusión que representa (la obra)—, asumiendo el contenido y la esfera imaginativa y ficticia de la obra, debe, hablando cuidadosamente, experimentar ciertos cambios.

Por supuesto en pequeño grado.

Se debe avanzar de forma contenida (algo indispensable incluso en las acciones más radicales) y con plena conciencia de la jerarquía del objeto: la realidad de la clase de la escuela es esta materia primera, esta realidad autónoma.

Me gustaría subrayar la excepcionalidad de la operación que vamos a llevar a cabo durante los ensayos.

Hay que definir esto con precisión, ya que en este tipo de procesos es extremadamente fácil resbalar y embarrancar, caer en el extremismo, que por su pedantería y literalidad puede destruir la fina capa de humor y relativismo, de perversión, burla y mistificación. Tan sólo estos valores nos pueden defender ante la falsa seriedad y la falsa lógica.

Esta operación es excepcional precisamente porque los ensayos no son una preparación del espectáculo. No se tiene la impresión de que de ellos vaya a salir el espectáculo. Los ensayos son el terreno donde se encuentran dos realidades que se manifiestan mutua indiferencia, el terreno en el que ocurre la lucha, cuya ley y estrategia no augura la victoria de ninguna de las partes.

Se dice abiertamente que más bien el fracaso y la derrota son los que traen alguna solución positiva; como condición del éxito se pone el descuido de la ofensiva y el abandono de las armas, se postula la disolución de un frente uniforme, repentinas lagunas... todo esto apunta a una guerra librada por niños o por alguien no completamente en sus cabales. Ese el aspecto que tiene el encuentro de estas dos realidades: una autónoma, libre, real (*La clase muerta*) y otra imaginativa, ficticia, con una estructura estilísticamente literaria (una obra de teatro).

En estas cuasi pecaminosas y oscuras operaciones, crucifixiones, intentos de crear nuevos personajes, con frecuencia los personajes de *La clase muerta* adoptan una mayor dimensión, crecen peligrosa y enfermizamente, o cobran algunos pequeños matices, se complican. Y al contrario: las situaciones, los personajes de la obra se libran de sus particularidades y circunstancias argumentales, se hacen más abstractos, generales, adquieren una simbología brutal.... La realidad de *La clase muerta* constantemente se embrolla, se desliza hacia la esfera de la obra teatral y al revés.

Y porque la realidad de la clase de la escuela ya ha sido claramente dibujada con grandes esperanzas y horizontes de posterior desarrollo (eso ya nos tranquiliza) es por lo que nos podemos ocupar a continuación de la acción de la obra *Tumor Mózgowicz*.

Nos vamos a empeñar en no emocionarnos con la belleza descriptiva de las situaciones, sino en ver en ellas tan sólo estados, emociones, esencias de la realidad.

ENSAYOS

PRIMER ACTO

«ENCUENTROS DE LOS PERSONAJES»

«TUMOR MÓZGOWICZ»

«LA CLASE MUERTA»

TUMOR MÓZGOWICZ»

Genio de las matemáticas,
 cabeza de una
 horrible familia, fuerza vital
 y desorden psíquico
 nunca visto, cierto desaliño
 interno, exhibicionismo
 que mezcla desvergonzadamente
 el saber
 el sexo, la poesía y la moralidad,
 o más bien su seria ausencia...

VIEJO DEL WC

viejo judío, cabeza de familia,
 comerciante que cuenta sin pausa
 sus ganancias y pérdidas,
 riñendo con sus deudores,
 con certeza un usurero,
 regateando igualmente con Jehová,
 en sus tiempos escolares adquirió
 el poco saludable hábito
 de pasar horas sentado en el wc,
 erotómano oculto y exhibicionista

Atención: es posible que el alumno se haya formado inspirándose de algún modo en el modelo de Tumor, sólo que en otros ambientes...

Tienen sin embargo rasgos tan alejados entre sí y profesiones tan incompatibles que quizás de este cruce pueda salir un individuo interesante.

El personaje del Viejo del wc pertenece sin duda al mundo de la «Realidad de Bajo Rango». Está bien que este personaje tan mísero «interprete» al genio. De este modo evitaremos la reproducción literal de la Ficción del drama.

JÓZEF

El padre de Tumor,
viejo esclerótico,
no comprende nada de esta
decadencia del genio,
compromete a Tumor con su
dialecto pueblerino.

VIEJO CON BICICLETA

al que como única emoción
y contenido de su vida le queda
el recuerdo de los nocturnos
paseos en bicicleta...
Su precisión para conducir
este extraño vehículo
que no funciona
equivale a una evidente
estupidez

Atención: cuanto mayores sean las diferencias «ambientales» y profesionales, mejor para este método.
Cuanto más escandalosas, más reales.

ROZHULANTYNA

de sangre azul,
pare hijos para Tumor
como una coneja (según su
propia expresión), porta en su
seno a un hijo al que ya han
dado el nombre de Izydor...
dar a luz es para ella
el mayor placer sexual.

MUJER CON CUNA MECÁNICA

En su pasado escolar
existe una broma cruel
por parte de toda la clase en la que,
tras perseguirla y atraparla, fue
metida en cierto extraño
aparato gimnástico
que provocó que la interfecta
abriese y cerrase las piernas
mecánicamente.
Así se le realizó el acto de parir.
Ahora en esta *Clase muerta*
los Viejos rememoran
este brutal recuerdo

en la MÁQUINA FAMILIAR,
que tan sólo ha podido ser cons-
truida

en un sueño...

El embarazo de Rozhulantyna
«se cumple» en esta pesadilla
prácticamente como en la
cartilla escolar.

IZIA

En el índice de personajes
de Witkacy

La hija del primer y aristocrático
Matrimonio de Rozhulantyna,

hijastra de Tumor,

«rabiosamente atractiva»,

depravada

y cínica, como ocurre siempre
en Witkacy, agotando sus agudos
sentidos con su cuasi metafísico
órgano sexual, mezcla el intelecto
con el sexo

en un monstruoso cóctel.

A causa de la anterior
discusión familiar se destapan
los más escondidos secretos
familiares,

y entre otras cosas averiguamos
que Tumor engaña a su
Rozhulantyna

PROSTITUTA-LUNÁTICA

De acuerdo con la conocida regla
del teatro Cricot,

en lo referido a la perversión
intelectual

y erótica de las mujeres

de Witkacy

se mantiene muy por debajo.

En la escuela ya hizo

publicas unas
enfermizas tendencias

exhibicionistas.

Se desconocen los derroteros de
su vida.

Se presentó de nuevo en esta
última lección de los Muertos
en el inequívoco papel de

PROSTITUTA-LUNÁTICA .

Su habitual recorrido nocturno
tiene lugar alrededor de los
bancos

con nada más ni nada menos que y con gesto obsceno
 con su propia hijastra Izia. muestra el pecho a los que
 pasan.

Hay todavía dos hijos de Tumor

ALFRED Y MAURICY

dos acertados ejemplares	A esta pareja la podemos recono-
de esta desenfrenada e indómita	cer
familia.	en las personas de dos viejos:
Sirven más bien como fondo.	EL VIEJO DEL DOBLE y EL DOBLE.
Tienen el papel de «signo	En otra ocasión, la información
de admiración»	sobre los secretos familiares
de las funciones escandalosas	la revela EL VIEJO PEDOFIEMIAK.
de los protagonistas.	

Lo que ahora empieza no es ya
 una lección escolar, sino un extraño juego infantil,
 cruel, lleno de incomprensibles abreviaciones,
 de remisiones, de signos acordados...

Los viejos —EL VIEJO PEDOFIEMIAK,
 EL VIEJO SORDO y EL VIEJO AUSENTE
 DEL ÚLTIMO BANCO—

llevan sin ningún tipo de ceremonial, más bien arrastran,
 al VIEJO DEL WC al sitio que corresponde
 al apodo que tiene, es decir,

al pobre, rústico, retrete escolar.

Tan sólo esto, quizás un término algo vulgar, sea capaz de expresar la función de bajo rango de este objeto que todo lo compromete.

No se sabe qué es lo que le espera allí
al VIEJO DEL WC.

Lo sujetan allí a la fuerza, está de pie sobre el agujero del retrete con las piernas abiertas, el cano pelo revuelto y grita sus escandalosas opiniones.

Porque justamente le ha llegado ese momento, tan parecido a un ataque epiléptico, en el que de un hombre vivo «sale» el espíritu del «EXTRAÑO» y empieza a hablar a través de él.

Aquí ese extraño es Tumor Mózgowicz.

EL VIEJO DEL WC sigue siendo un judío viejo, un usurero, y también un poco Profeta en el escandaloso monte Sinaí.

Los viejos, cuya avanzada edad otorga a este juego escolar rasgos de delirio, martirizan y machacan por motivos desconocidos al VIEJO DEL WC.

EL VIEJO DEL WC reúne las frases de Tumor desparramadas por ahí, las reúne sin ton ni son, las repite como frases empolladas y extrañas, probablemente no las entiende bien, las suelta con facilidad y sin escrúpulos las recita con artificial euforia y *pathos*.

VIEJO DEL WC-

TUMOR

...pego con todas mis fuerzas

...los bares se agarran... los bares...

...¡maldita cultura!

...¿Quién me manda aparentar?

Simplemente me dan ganas de vomitar...

Vómito negro.²¹

Le da al padre, es decir, al VIEJO DE LA BICICLETA,
un tratado, un trozo de un viejo papel...
el viejo lee:

VIEJO CON BICICLETA- PADRE DE TUMOR-JÓZEF

«Über transfinite Funktionen im alef-
dimensionalen Raume.

Professor Tumor von Móźgowicz»²²

¡Oh! ¡qué inteligente que eres, hijito!

Y sólo por eso te han ennoblecido...

habla sin sentido:

He tenido un sueño. Te veía...

Y a mí me arrojó el guarda, tan pequeño

y flojo como una mosca. Y la cara la tenía

como la de nuestro perro Burek, sólo que humana.

VIEJO DEL WC- TUMOR

Nunca he tenido tiempo para nada,
ni para el amor...

²¹ En español en el original. Este sintagma se refiere al modo popular de denominar la fiebre amarilla (y con tal acepción aparece en nota a pie de página en la edición polaca). [*N. del T.*]

²² (del alemán): Funciones transfinitas en el alef del espacio infinito; «Alef: primer número transfinito de Cantor». [Anotación de S.I. Witkiewicz.]

Mis hijos crecen. Mi hijo dentro de poco
 preparará el acceso a la universidad,
 a mi hija no se le da nada mal integrar ecuaciones,
 y yo ni siquiera puedo descansar.
 Si al menos fuera religioso
 «Aber mir, keine Marter ist
 erspart»²³, como decía Francisco José...

Al primer plano del escenario vienen corriendo
 EL VIEJO DEL DOBLE y EL DOBLE, parecidos entre sí
 como dos gotas de agua,
 remedando:

VIEJO DEL DOBLE
 y DOBLE

o sea

ALFRED Y MAURICY

mártir — r — r — r — r

salen corriendo del mismo modo que habían lle-
 gado corriendo, aparecen de nuevo, llevando
 una extraña MÁQUINA FAMILIAR
 que colocan al frente del escenario.

Resulta evidente que tienen algún plan
 diabólico, como evidencia aparece esta máquina de
 parto sacada de alguna pesadilla.

Los dos VIEJOS miran en derredor,
 buscan a alguien. En seguida nos enteramos
 de quién se trata.

Sacan a la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA—
 ROZHULANTYNA de debajo de los bancos
 y la arrastran hacia delante.

²³ (del alemán): Pero a mí no me han dispensado de ningún sufrimiento.

Pero les cierra el paso EL VIEJO DE LA BICICLETA,
el viejo Józef.

Sin presentir nada, pasea como cada noche
con total tranquilidad.

Tras ser arrastrada, Rozhulantyna,
comprensiblemente
irritada, tiene la suficiente lucidez
como para reprenderlo.

MUJER CON CUNA MECÁNICA- ROZHULANTYNA

Se lo dije, Józef, que se
comportase. Y él dale que te dale con el paseo...

VIEJO CON BICICLETA- JÓZEF

Ay, que al menos este último aliento
salga de mí en buena
compañía. ¿Y está usted sana?

ROZHULANTYNA

Como un mulo de carga.

LOS VIEJOS la siguen arrastrando.

La meten en la máquina.

Agarran los dos brazos metálicos de la máquina.

Tiran hacia sí, haciendo que se abran.

Y junto con ellos se abren las piernas

de la interfecta. Ya no tenemos dudas

de que se trata de un monstruosa versión

escolar de jugar a parir.

En este juego tenemos la parte de los niños y la parte de los viejos. La crueldad de los niños, que emerge de repente de algún embrión de la vida profundamente escondido. Y la crueldad de los viejos, a los que es dado ver la vida ya desde el otro extremo, inaccesible a nuestra comprensión.

Y unos y otros se convierten prácticamente en sacerdotes de cierto primigenio, al mismo tiempo que definitivo ritual. Esta payasada profundamente metafísica, con una acción violentamente agotadora, no impide a la «martirizada» VIEJA poder mantener un vivo diálogo con el VIEJO DEL WC en medio del desenfreno de los alocados niños y de los aniñados y enajenados viejos.

Hay que señalar claramente que MUJER DE LA CUNA MECÁNICA y EL VIEJO DEL WC, de forma artificial, REPITEN NO SUS PROPIAS FRASES, un impúdico diálogo de esposos lleno de sentimientos contradictorios, sino el de Tumor y Rozhulantyna, que se desarrolla en la esfera imaginativa del obra de Witkacy.

Esta simulación de diálogo hace que la acción «escolar» sea real y concreta. Los hermanos Alfred y Maurycy, hijos de Tumor, o más bien EL VIEJO DEL DOBLE y EL DOBLE se llaman a voces:

...¡»Freda»!...

¡Moryc!...

y en momentos de lirismo gritan:

«Mamá».....

abren y cierran las piernas

de su parturienta.

Y he aquí el diálogo:

VIEJO DEL WC-

TUMOR

Soy un sinvergüenza, un animal rematado...

Te he destrozado el aparador

y te has avergonzado por mi causa...

Pero no he podido dejar de emborracharme.

MUJER CON CUNA METÁLICA-

ROZHULANTYNA

No pienses en eso. Todo está arreglado.

Querría poder dar a luz cada mes, para
que hubiese más como tú.

Querría tener una isla en el Océano...

en la que estuvieses sólo tú y nuestros hijos...

Un universo de las matemáticas.

En el centro estaría la Academia y tú,

señor de todos los soles..., te sentarías poderoso como...

VIEJO DEL WC-

TUMOR

Para ya – me atraganta mi potencia

como una píldora demasiado grande para la boca

de una ballena.

MUJER CON CUNA METÁLICA-ROZHULANTYNA

No me quieres. ¿Quieres que Izydor
venga al mundo con las piernas torcidas
y los ojos en las sienes?

VIEJO DEL WC-
TUMOR

¡No, no! No hables así. Te quiero,
te quiero con locura. Lo que ocurre
es que no puedo olvidar que eres una princesa.
Hay en ello algo absoluto.
Basta con mirar tu pierna.

MUJER CON CUNA METÁLICA-
ROZHULANTYNA

Mi único, mi queridísimo Tumor,
será posible que no lo entiendas...
Por eso abandoné a Krzeczowski.
No soporto a esos aristócratas²⁴
Malditos snobs. Eres un terrible
grosero y cuando siento mi sangre,
terriblemente azul,
unirse a la tuya púrpura, a tu grosera
sangre, cuando siento que creamos entre ambos una raza
de semi-dioses violetas, cuando pienso en eso
quiero explotar de alegría
como si fuese un magma de otro mundo...
No creo que sobreviva a esta alegría.
¡Oh, por qué, por qué no puedo ser
una coneja!

²⁴ En la obra de Witkacy: «esos semi-aristos».

VIEJO DEL WC- TUMOR

Recuerda a la coneja blanca que
hasta su muerte parió gatos color marengo

Justo antes del final del diálogo entra
La MUJER DE LA LIMPIEZA empujando la CUNA
MECÁNICA. La cuna se parece a un pequeño ataúd.
La coloca con cuidado delante de
la MÁQUINA FAMILIAR, entre las piernas abiertas
de la cansada VIEJA.
La MUJER DE LA LIMPIEZA arregla la CUNA sobre la
marcha y sale rápido.
El acondicionamiento de la cuna coincide exacta-
mente con el grito de la «parturienta»:
«No creo que sobreviva a esta alegría».
Pero en este juego hay demasiada mecánica
y mecanismos. Porque la cuna mece
dos bolas de madera seca,
cuyo seco tableteo no recuerda de modo alguno
el llanto de un niño.
Se hace evidente que la MUJER DE LA LIMPIEZA
tiene su participación en el juego,
lo que cada vez más decididamente oculta la verda-
dera fisonomía de su personaje.

ENTRÉE DE LA MUJER DE LA LIMPIEZA- MUERTE GRAN LIMPIEZA

O

ENSAYO CIRCENSE DE LA MUERTE

El asustado BEDEL huye de algo o de alguien desde la entrada hasta el fondo.

Lleva en brazos a su doble, el MANIQUÍ.

En la clase se monta un alboroto.

LOS VIEJOS tiran su entretenimiento, miran hacia la salida, por donde aparece la figura de la MUJER DE LA LIMPIEZA.

LA MUJER DE LA LIMPIEZA está evidentemente enfurecida.

Y es peligrosa. La cara adquiere un terrible rictus mortal. Los labios dilatados muestran los huesos de los dientes, los ojos hundidos...

En las manos sujeta su cepillo de cuerdas metálicas. Lo agarra como si fuese una guadaña. Y siega.

Movimientos mecánicos cada vez más implacables.

La clase se asemeja a la lúgubre estampa medieval del Apocalipsis.

LA FUGA DE LOS ACTORES

LA MUJER DE LA LIMPIEZA se mueve sistemáticamente hacia delante, alrededor de los bancos, ejecutando los conocidos movimientos de la siega.

Delante de ella se forma una multitud que huye.

Se apiñan presa del pánico, miran tras de sí, se caen los unos sobre los otros, aterrorizados, se derrumban, levantan las manos como marionetas, se desploman en el suelo...

LA MUJER DE LA LIMPIEZA desaparece al fondo,
 por la puerta, sin dejar de segar.
 El suelo de la clase está cubierto de cuerpos de VIEJOS.
 Un instante de silencio.
 De algún rincón tras los bancos se levanta
 EL VIEJO PEDOFIEMIAK,
 mira a su alrededor, mira a través de la puerta,
 confirma que la MUJER DE LA LIMPIEZA se ha ido
 definitivamente, corre hacia delante
 y sin relación alguna repite las palabras
 de Maurycy (en la obra de Witkacy).

VIEJO PEDOFIEMIAK

Porque papá sólo escribe versos
 para el equilibrio del espíritu,
 los números penetran por todos los poros de su cuerpo
 hasta su alma.

Izia es una poetisa verdadera...

Izia, ¡declama!

VERSECILLO DE LA PROSTITUTA- LUNÁTICA

LA PROSTITUTA-LUNÁTICA es la única
 de la clase que se ha salvado de la MUERTE-MUJER DE
 LA LIMPIEZA. Se cayó bajo el banco.
 Ahora se levanta, barre con la mirada todo este
 campo de batalla y empieza a recitar un versículo
 producido por la grafómana IZIA.

LENGUA DE LOS NIÑOS – INFORMEL²⁵

En las obras de Witkacy hay intermedios que tienen un peso genérico completamente distinto al de otros autores.

Se trata de versucillos, rimas fáciles de grafómano, *kitsch*, al estilo cabaretero, amanerados, una burla del estilo literario llamado «serio».

Escritos y leídos, tal como se leería un libro, pueden, intelectualmente –es decir, mediadamente–, provocar sentimientos estéticos positivos a modo de burla premeditada.

Todas estas acciones mediadas, al pasar al escenario, y sobre todo al teatro autónomo, que posee su lenguaje propio de inmediatez, que «directamente» no se refiere a ningún otro lenguaje, pierden sus «comillas», actúan «directamente», sin pasar por el filtro del pensamiento. Se convierten, en este caso, en auténtico *kitsch*. Y en consecuencia, lo que es más importante, pierden su función de burla. Sobre todo porque todo a su alrededor huele a burla y escarnio.

La declamación de estos versucillos, refinados literaria y lingüísticamente, limitaría la recepción al terreno particular de la lengua, lo que se opondría de lleno a mis ideas. Quiero darle a todas las formas un carácter universal.

En mis prácticas teatrales, el lenguaje de los niños me ha venido interesando desde hace tiempo; cuando empiezan a hablar, cuando la parca cantidad de palabras no llega a verbalizar el arrollador nacimiento de la conciencia, de la creciente esfera de sentimientos, experiencias, de sentido vital, aún subconsciente, pero que exige ya ser expresado.

En este lenguaje domina la ausencia de sintaxis: no hay todavía

²⁵ En español la denominación «Art informel» suele aparecer como «Informalismo», dependiendo de los autores. En polaco se mantiene su forma francesa para evitar confusiones con otros términos lingüísticos o filosóficos. Aquí lo dejamos igualmente en su forma francesa y entrecomillado, tal como en el original. [N. del T.]

pausas, comas, puntos o interrogantes que separen, clasifiquen o señalen.

Hay falta de cópulas, preposiciones, conjunciones que den a la frase dirección, sentido, razón... Esta excesiva cantidad de contenidos nacientes y fluyentes empujan, arremeten, borbotan; se ven detenidos por una barrera o cinta que limita los medios «formados» de expresión y que empujan a expresarse de forma espontánea, de un modo, digamos, ¡natural, original y auténtico!

Se trata de la materia del lenguaje «informel», que actúa directamente...

Un medio natural es la repetición de la misma palabra o de varias palabras. Esta repetición tiene todos los matices de los sentimientos, de la esperanza y la aflicción a la desesperación, a la perseverancia, cierto modo de «conquistar» el mundo externo...

La falta de conexiones da lugar a otro modo de expresión de lenguaje infantil: se trata de saltos a lejanos terrenos significativos, con inesperadas y extrañas asociaciones...

Se crea cierta lastimosa cantinela,
letanía,

parecida a la oración,

llena de suspiros, invocaciones, ruegos...

Existe aún otro modo de recitar la lección o un verso: de modo escolar, irreflexivo, apático, inexpressivo, monótono, de memoria, mecánico... Para este modo hay una buena definición: empollar – por ejemplo una oración o un verso.

En esta estructura hay momentos de «corte», de olvido, de desesperada búsqueda en la memoria de algún fragmento olvidado, de algún punto, de lugares vacíos que hay que llenar a todas costa... y nuevamente el mejor consejo para ello es la repetición.

De acuerdo con estos principios, la PROSTITUTA-
LUNÁTICA

declama unos versucillos de Izia.

Izia es la poetisa de esta horrible casa.

El poemilla de Witkacy suena así:

Había un pequeño feto en la sombría lejanía,
Por accidente alguien lo tocó, furtivamente alguien lo miró
Y preciosa la niña salió
Primero la bautizaron, después un nombre recibió
Y laiala se llamó.
Era como un gatito y un verde cogollito
Comió para desayunar en la lejanía
Por accidente alguien la tocó, furtivamente alguien la miró,
Después amargamente lloraron...
etc.

En el espectáculo declama la

PROSTITUTA-LUNÁTICA

había un pequeño feto en la sombr...

había un pequeño fe...

había un pequeño, había un pequeño,

había un pequeño feto

había, había, había,

en la sombría

alguien lo tocó, alguien lo tocó, alguien, alguien...

había un pequeño feto en la sombría lejanía...

por accidente alguien lo tocó, por accidente,

alguien, alguien, y preciosa la niña salió,

y preciosa, alguien, alguien, alguien furtivamente
la miró y preciosa

y preciosa, y preciosa

la niña salió,
 y preciosa, primero, primero, primero
 la bautizaron, después, después un nombre recibió
 después un nombre recibió, después, después
 después un nombre recibió,
 la llamaron Ylaiala,
 ¡¡¡Ylaiala!!!!

En algún momento en medio de esta horrible
 declamación

aparece en la entrada la MUJER DE LA LIMPIEZA-
 MUERTE. Siega. Probablemente quiere
 acabar con el trabajo que había quedado antes
 incompleto y rematar a la PROSTITUTA-LUNÁTICA-
 IZIA.

Está furiosa. Siega. Se encuentra ya
 ante el primer banco.

Se agacha y soltando un grito
 de cólera alcanza a la PROSTITUTA-LUNÁTICA
 que hasta el último momento declama.

Grita: ¡¡¡YLAIALA!!! y cae bajo el banco.

LA MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE, sin dejar
 de segar,
 se aleja y desaparece.

Ahora toda la clase yace en el suelo.

Silencio.

Y de nuevo en algún rincón del fondo se levanta,
 apoyándose en las paredes,

EL VIEJO PEDOFIEMIAK,

mira hacia la puerta para asegurarse de que la
 MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE ya ha salido
 definitivamente,

corre hacia el frente de la clase, tropezando con los

cuerpos,
y grita:

VIEJO PEDOFIEMIAK-
(ALFRED)

Todo esto para nada. Padre es un traidor.
Padre ama a Izia. Mamá después llora
por las noches. Yo no quiero.

VIEJO DEL WC-
TUMOR

Se medio levanta del suelo
¿Te has vuelto loco?

VIEJO PEDOFIEMIAK
(MAURICY)

Sí, lo sé. Vaga por las noches
y aúlla. Está loco.

EL VIEJO DEL WC-TUMOR
Empieza efectivamente a aullar.
¡Oh!, ¡Oh! ¡¡¡Está loco, aúlla!!!

MUJER CON CUNA MECÁNICA-
ROZHULANTYNA

Estirada en la Máquina Familiar:
¡¡Tumor!!

PROSTITUTA-LUNÁTICA-
IZIA

se levanta de debajo del banco.
Con satisfacción:
¡Ha caído una avalancha!

VIEJO DEL WC-TUMOR

deja de aullar:

¡Me pongo furioso!, ¡cómo se atreven!

Empieza nuevamente a aullar.

MUJER CON CUNA MECÁNICA-
ROZHULANTYNA

Aún en la MÁQUINA FAMILIAR:

Parece que el cerebritito rula, parece que rula.

EL VIEJO DEL WC-TUMOR ahora aúlla
desaforadamente.

MUJER CON CUNA MECÁNICA-
ROZHULANTYNA

¡Silencio! ¡No aúllés!

¡Cálmate!

Todavía se puede arreglar todo.²⁸

Se queda mirando. Percibe al

VIEJO DOBLE, que

se ha levantado del suelo,

permanece de pie en el penúltimo banco

y evidentemente quiere decir

algo desagradable

¡Demasiado tarde!

EL VIEJO DEL DOBLE

recita las palabras

del profesor Alfred Green.

El profesor Green, Delegado de la Agencia

Central de Matemáticas, Ejecutor

²⁸ En la obra de Witkacy aparece como «revertir».

Secreto de la Agencia de la Academia
se encuentra aquí para arrestar
a Tumor, este genio
asocial.

VIEJO CON DOBLE- PROFESOR GREEN

¡Me parece que llego a tiempo!

DOBLE

quien a su vez se ha levantado
del suelo y se sitúa ante
su propietario:

!!!Y yo también!!!

Parece que el juego se ha acabado: tanto la inadmi-
sible imitación del parto, intolerable desenfreno
de unos indisciplinados alumnos,
como la «Gran Limpieza»
de la MUJER DE LA LIMPIEZA de la escuela, circense
ensayo de la MUERTE, quien implacablemente
reprueba estos penosos y artificiales
síntomas de «voluntaria» vuelta a la vida.

Los alumnos vuelven a sus bancos.

Como si no hubiera pasado nada, se sientan, con las
espaldas rectas, adaptando obedientemente la posi-
ción reglamentaria.

«Como si no hubiera pasado nada»... es un modo
ideal para llevar cualquier ILUSIÓN
creada en contra de nuestra voluntad
al «grado cero de expresión»,
a esa posición básica «del cero»,
es decir, a la REALIDAD.

Todo ha sido borrado (como en una pizarra escolar).
El juego-ILUSIÓN se ha convertido en algo inexistente.

(Tal como ocurre en la escuela, tras el recreo,
cuando empieza de nuevo la clase.)
Y efectivamente la CLASE empieza.

LECCIÓN «PROMETEO»

Tenemos al PROFESOR y, como siempre, se trata
de un rígido y sádico pedante.

Y tenemos a los ALUMNOS.

Como siempre, el papel de riguroso maestro
lo interpreta el VIEJO DE LA BICICLETA.

Se levanta, «se hincha internamente»,
«se hace importante».

PROFESOR

Dicta el tema de la lección:

Prometeo

Entre los ALUMNOS cunde el pánico, se encojen,
esconden la cabeza entre los hombros, como si se
quisieran defender de un golpe, se ocultan bajo los
bancos; evitan la mirada del PROFESOR, como si qui-
sieran volverse invisibles...

PROFESOR

alentadoramente:

Bien... Prometeo...

Silencio. Y un miedo aún mayor.

PROFESOR

empieza a impacientarse:

¡Prometeo!

Silencio.

PROFESOR

Escoge a su víctima. Se trata del
VIEJO SORDO.

EL PROFESOR, con el dedo estirado:

¡¡Prometeo!!

VIEJO SORDO

Sin mirar al PROFESOR, que permanece
en el fondo de la clase, a sus espaldas...
silabea, repitiendo

-Pro-me-te-o...

resulta evidente que se le ha quedado la cabeza
en blanco...

ALUMNOS

soplándole desde todas partes

Hígado

Hí... ga... do

¡¡¡¡Hí... ga... do!!!!

VIEJO SORDO

repite pero evidentemente sin saber de qué se trata

Hígado...

busca auxilio entre los que le están soplando
la respuesta:

¿¿¿Qué???

Hígado...

Los ALUMNOS siguen chivándole.

Al final el VIEJO SORDO consigue
unir estas palabras:

El hígado de Prometeo.

Pero no se le ocurre qué más.

El PROFESOR espera con una calma
pétrea.

El VIEJO SORDO es incapaz de inventar nada,
cambia tan sólo el orden
de las palabras. El mejor método
para alargar la respuesta...

El hígado de Prometeo,

Prometeo y su hígado.

se sienta desconsolado...

Para colmo alguien de atrás le pega un capón
en la cabeza, o más bien en el sombrero.

De hecho todos están sentados sin quitarse
el sombrero.

PROFESOR

renuncia a recibir más respuestas por parte
del VIEJO SORDO y pasa al
siguiente tema y a las siguientes preguntas:

¿¿¿Y la nariz de Cleopatra???

Por supuesto, de nuevo se hace el silencio y cunde
el pánico.

La cara del PROFESOR no presagia
nada bueno:

¡La nariz de Cleopatra!

ALUMNOS

Presa del pánico, buscan auxilio entre sí:

¿¿Qué pasa con la nariz de Cleopatra??

¡¡¡La nariz!!!

¿¿¿¿Qué pasa con la nariz????

MUJER CON CUNA MECÁNICA

se puede ver que ha enloquecido de miedo
y se le ocurre una idea desesperada.
señalando la prominente nariz
del PROFESOR grita
con el dedo dirigido a dicha nariz:

¡¡¡Es tu nariz!!!

PROFESOR

de repente se ve convertido en ALUMNO
y pierde la autoridad del PROFESOR,
por lo que, muerto de miedo,
repite:

Nariz... Naaariz...

La nariz de Cleopatra...

¡¡¡LA NARIIIIIZ!!!

prácticamente llorando
se sienta.

En esta posición se acaba
su papel de ALUMNO.

Se levanta de nuevo. Y de nuevo es
el PROFESOR.

PROFESOR

resulta más que evidente que tiene un preciso plan
de preguntas
ya que de inmediato pasa al siguiente
tema:

¿Y el ombligo del mundo??

se vuelve con esta pregunta a la MUJER TRAS
LA VENTANA
que está sentada a su lado. La vieja agarra

convulsivamente la VENTANA por la que mira.

MUJER TRAS LA VENTANA

Se levanta deshecha por el miedo.

Repite:

El ombligo del mundo

mira por el rabillo del ojo al PROFESOR,
 estirando las palabras para postergar la condena
 se corre inapreciablemente hacia un extremo del
 banco,
 repitiendo sin pausa: el ombligo... el ombligo...
 dando a entender que está en el buen camino
 para encontrar la respuesta deseada,
 se inclina imperceptiblemente hacia delante,
 queriendo ponerse lo más lejos posible
 de su perseguidor,
 lo mira fijamente, sin poder despegar la vista de él,
 como hipnotizada, por el camino se gira
 hacia el público y los viejos implorando clemencia,
 el ombligo... el ombligo...
 por fin se encuentra al frente de la clase, delante
 de los bancos y aquí le da un ataque
 epiléptico, retorcida como si le hubiese dado el
 baile de San Vito, cae sobre la pila de libros
 arrojados antes por la MUJER DE LA LIMPIEZA,
 aúlla como presa de algún éxtasis místico,
 inhumanamente rota por dentro y grita:

!!!El ombligo del mundo!!!

La cara con el gesto torcido por la contracción de la
 enfermedad y el entusiasmo externo.

El ataque repentino, tan pronto como aparece

se interrumpe, se desvanece,

LA MUJER TRAS LA VENTANA se levanta, «como si nunca hubiera pasado nada», se retuerce ante el público, que ha sido testigo de ese momento suyo de debilidad y, meneando el culo con coquetería, esta infeliz

vieja vuelve a su banco.

Constantemente «como si nunca hubiera pasado nada».

Se sienta.

Esta absoluta indiferencia suya

debe ser tan fuerte como para que

lleguemos a la conclusión de que hemos tenido un espejismo y de que no le ha pasado nada.

Pero la LECCIÓN continúa y con ella LA ILUSIÓN y el sufrimiento.

El infatigable PROFESOR continúa esta absurda exploración de los territorios del pasado muerto.

PROFESOR

¿Y el talón de Aquiles?

Pero ya no espera respuestas porque sabe que no las va a obtener, sino que él mismo en cierto modo se embriaga enciclopédicamente, echa espuma por la boca, gira los ojos como presa de alguna euforia y martirio, expulsa de sí las palabras arrancadas, incomprensibles restos de los símbolos de ese pasado inútilmente invocado:

Y el talón de Aquiles...

rápido, rápido...

vite, vite...²⁹

el talón de Aquiles,

¿la costilla de Adán?

¿¿y la oreja??

¿¿¿y el dedo???

¿¿¿y el ojo???

La nariz, la nariz,

¡¡El pelo!!

¡EL TALÓN!

¡El talón ha funcionado!

Ahora toda la clase percibe que ha llegado

el momento de debilidad del PROFESOR.

Se dan cuenta de que van a tener un nuevo juego.

Conocen bien las tendencias enfermizas

del PROFESOR y del VIEJO PEDOFIEMIAK.

El PROFESOR ya no se puede controlar.

El VIEJO PEDOFIEMIAK, probablemente

no por primera vez, se quita rápidamente

los zapatos, se tumba sobre el banco, levanta

bien alto el pie desnudo. El pie sobresale provocati-
vamente por encima de los bancos.

Su visión provoca la desolación.

El PROFESOR manifiesta la mayor de las excitaciones,

se sube al banco, todos se lanzan

sobre el pie desnudo,

lo cogen, lo manosean,

sin asomo de vergüenza, cada vez más excitados.

El PIE sobresale provocativamente por encima de
esta masa de cuerpos entrelazados y aplastados,

²⁹ (del francés): Rápido.

como si fuese un vivo y vibrante órgano humano,
la PROSTITUTA-LUNÁTICA muestra
la mayor iniciativa,
alguien grita:

¿... por qué el talón? y otro:

¿...por qué el de Aquiles?

y aún:

¿¿...por que el talón y no todo el pie??

...talón... talón... talón...

En el mayor de los éxtasis LA MUJER DE LA CUNA
MECÁNICA clava los dientes
en el talón.

Y de este modo se acaba el escandaloso
incidente con el talón, desencadenado
por el severo PROFESOR.

Todos caen sobre los bancos.

Y de nuevo aparecen sentados «como si nunca
hubiera pasado nada». El PROFESOR también
vuelve en sí.

Continúa con su infatigable letanía de preguntas:

PROFESOR

¿Y la costilla de Adán?

¿Y... el dedo?

¿¿Y la nariz??

¿¿¿Y el pelo???

¿¿¿La oreja???

!!!LA OREJA!!!

se ha atascado en la «oreja».

Empieza un nuevo juego.

El PROFESOR, evidentemente, tiene un nuevo plan
para infringir dolor, porque repite

con deleite:

OREJA...

Dirige la mirada y el dedo acusador hacia
El VIEJO SORDO. Llama:

¡Tú!

El VIEJO SORDO echa la cabeza hacia atrás
y aparenta que la pregunta no va con él.
Pero inútilmente. El PROFESOR
repite:

¡¡Tú!!

¡¡Fuera!!

El VIEJO SORDO se levanta, sale
del banco, pero tras un momento de reflexión,
inhumanamente asustado, vuelve.
Pero alguien está atento para que las órdenes
del PROFESOR se ejecuten.
La MUJER DE LA LIMPIEZA de la escuela entra, se diri-
ge directamente al VIEJO SORDO,
lo agarra por el cuello de la camisa y lo saca del
banco a la fuerza.
Lo arrastra hacia el RINCÓN (Objeto
«autónomo»),
lo coloca recto, le estira la americana,
se queda de pie a su lado y espera.

PROFESOR

¡¡Y tú también!!

Esta orden va dirigida al
VIEJO AUSENTE DE LA ÚLTIMA FILA, quien llorando
corre,
obedientemente, hacia el otro RINCÓN y allí
se arrodilla.

Toda la clase grita:

ALUMNOS

Jasio, no vayas,

Jasio, vuelve...

PROFESOR

espera pacientemente a que acaben
todas estas perturbaciones.

Finalmente:

¡Vale! ¿Entonces qué pasa con ese ojo?

Toda la clase empieza a responder:

ALUMNOS

De la aguja...

El ojo de la aguja...

EL VIEJO SORDO, como atontado,
sin oír nada, mueve la cabeza,

LA MUJER DE LA LIMPIEZA lo anima con gestos...

PROFESOR

¿¿Quién por el ojo de una aguja??

De nuevo empiezan todos a chivar la respuesta,
extraordinariamente excitados,
soplan, muestran, agitan
las manos...

ALUMNOS

El camello.

¡¡El camello!!

¡¡Venga!!

¡¡Dilo!!

¡¡¡EL CAMELLO!!!

LOS DOBLES muestran el desierto...

Un largo movimiento horizontal con las manos

!!!!EL DESIERTO!!!!

!!!!!!EL DESIERTO!!!!!!

VIEJO AUSENTE DE LA ÚLTIMA FILA

arrodillado en el RINCÓN
sopla la respuesta, desesperado por la sordera
del VIEJO SORDO,
casi llorando:

Camello...

El camello...

VIEJO SORDO

saca del bolsillo una trompetilla como
la que utilizan todos los viejos sordos,
se la pone en la oreja, escucha
excitado a causa de la MUJER DE LA LIMPIEZA
que está de pie a su lado, se ríe
triunfalmente, se ve que finalmente
esa pobre cabeza ha captado algo,
responde:

Camello

Toda la clase respira con alivio.
Todos se calman y se sientan.

PROFESOR

es inagotable. Sigue preguntando.
Ahora es el turno de la declinación.
Empieza, sin saber por qué,
por una interjección.

¡Oh!

VIEJO SORDO

Por supuesto no oye ni entiende
nada.

Sigue en ese RINCÓN, mueve la cabeza.

ALUMNOS

se mueven nuevamente, le soplan la respuesta,
se levantan de los bancos, excitados...

¡Declina!

¡La declinación!

El vocativo...

¡Oh, camello!

Declinación...

llaman, silabea, el VIEJO

AUSENTE DE LA ÚLTIMA FILA en su martirio,

llorando le sopla la respuesta: ¡Oh, camello!

En vano...

VIEJO SORDO

Con la mayor de las parsimonias se reafirma
en su anterior respuesta:

Camello.

recibe una colleja de la impaciente

MUJER DE LA LIMPIEZA, que le quita

la trompetilla, la limpia con cuidado y

se la devuelve, después le agarra brutalmente
la cabeza,

inclina la oreja y se la limpia con el dedo,

le saca de la oreja un asqueroso y pegajoso
tapón de cera que arroja al suelo...

el VIEJO SORDO, infinitamente contento,

sonriendo con ademán de entendimiento

y haciendo evidente que eso
le ha ayudado, responde:

VIEJO SORDO

¡Oh, camello!

Toda la clase respira.

ALUMNOS

¡Oh, camello!

Y ahora todos adoptan
una triunfante cantinela escolar,
como una letanía:

Oh, camello,

En el camello,

Oh, camellos,

En los camellos,

Por los camellos,

Oh, camellos,

Con los camellos,

Oh, camello,

En el camello...

Este modo escolar de declinar
se transforma en un quejido,
en una oración, en un plañidero
lamento, en una triste queja,
en una desesperada e inútil
llamada...

Ya no se trata de desobedientes
alumnos,
ni de una lección escolar,
sino de viejos antes la tumba, aferrándose
a la vida a costa de las prácticas

más desvergonzadas,
cierto baile de la Muerte...

PROFESOR

es obtuso y no entiende nada.
A pesar del evidente fracaso, todavía
interpreta su papel convulsivamente.
Obstinadamente continúa:

¡Pero volvamos al dedo!

¡Dedo!

¡¡El dedo!!

El dedo se hace autónomo.

Se magnifica, se hincha...

EL PROFESOR, casi en trance...

Habla solo...

Se pregunta a sí mismo...

¿¿El dedo de quién??

¿¿¿¿Pero sólo un dedo????

¿El dedo lo ha tocado?

él mismo encuentra ejemplos...

Dedo... ¿Pero sólo un dedo? Lo tocó con el dedo.

ALUMNOS

sucesivamente van encontrando ejemplos
en los que el dedo desempeña algún papel

Del dedo.

Ni con el dedo.

Bajo el dedo.

En el dedo.

En los dedos.

Entre los dedos.

Hace falta añadir:

p.ej. «se chupó el dedo»,

«no movió ni un dedo»,
 «le venía como anillo al dedo»
 «se le escurrió entre los dedos».

Etcétera...

Pero todo esto de algún modo no acaba de encajar.

Tan sólo la MUJER DE LA CUNA

MECÁNICA ofrece una respuesta
 satisfactoria, no sabemos por qué
 precisamente así:

MUJER CON CUNA MECÁNICA

DEDO, del dedo, por el dedo, al dedo

PROFESOR

radiante, asiente con la cabeza,
 y junto con él toda la clase cae en
 la euforia y el éxtasis
 de la declinación, quizás también para poder,
 al final de la LECCIÓN,
 acabar así:

TODA LA CLASE

Dedo del dedo

por el dedo al dedo

del dedo por el dedo

dedo del dedo

dedos con el dedo

dedos del dedo

con el dedo dedos

por el dedo dedos

esta letanía sobre el dedo

se convierte poco a poco

en el conocido lamento

habitual en el jéder.³⁰

Ai na nyna

ai na nyna

ai na nyna na nyna

Ai na nyna

ai na nyna

ai na nyna nyna nyna nyna

ai na nyna

en medio de esta confusión de repente

empieza a filtrarse

la melodía del VALS,

cada vez más claro,

cada vez más alto,

ELS VALS «FRANÇOIS».

APARIENCIAS DE ÉXITO EL GRAN BRINDIS

Al ritmo de VALS

LOS ALUMNOS se levantan,

se alza una pared humana,

más alta conforme se aleja hacia el fondo,

levantan las manos como si entonasen

un brindis común, como si con él

quisieran celebrar sus sueños...

«quizás aún vuelvan los tiempos pasados...»

Esa es la letra del VALS, sentimental

³⁰ Jéder: escuela tradicional judía, donde se enseñaba el hebreo y el talmud, entre otras disciplinas. La ciudad natal de T. Kantor, Wielopole, tenía una gran población judía, por lo que el autor tenía un conocimiento de primera mano de las estrategias nemotécnicas para el aprendizaje de textos. [N. del T.]

y banal, una felicidad inefable,
la música y la visión de estos viejos
ante la tumba son más elocuentes,
profundas y trágicas...

El VALS se apaga, muere, y con él
un espejismo más...

LOS ALUMNOS caen sin fuerzas sobre los bancos.

El VALS se escucha más alto de nuevo, se hace más
poderoso...

El GRAN BRINDIS se realiza otra vez,
pero ahora de forma mecánica y algo artificial,
aunque con los mismos movimientos correspon-
dientes a todos los brindis, con todas las mismas
muecas de entusiasmo y excitación.

Al final todo se acaba en la misma posición
de alumnos aplicados en los bancos de la escuela.

EL EJECUTOR SECRETO DEL GOBIERNO EN EL WC

Y de nuevo volvemos a la esfera de la obra de Witkacy,
sus personajes, sus papeles, sus destinos y peripecias
se cuelan en esta pobre clase,
cada vez más hundida en el sueño
y la noche, y de forma subrepticia tratan de
mezclarse con los alumnos, con sus obsesiones,
miedos y sus bromas
escolares...

EN LA OBRA DE WITKACY

Una escandalosa disputa
familiar es interrumpida
por la entrada
de un DESCONOCIDO.

Él es un DESCONOCIDO más
bien para
el público, porque por la
reacción de la familia se
ve que conocen
bien a este individuo,
cuya entrada posa
una lúgubre sombra a todo
su alrededor.

De sus enigmáticas
declaraciones se desprende
que «en las altas
esferas»

consideran a Tumor un peligroso
subversivo que aspira a hundir
la ciencia oficial (y aquí
encontramos una típica
perversión de Witkacy
que le manda substituir el
concepto social de terror por
una abstracción. Y aún más típico
del sentido del humor de
Witkiewicz es constantemente
condimentar esta abstracción
con sexo. Porque, lo que es más,
en «círculos»

EN EL ESPECTÁCULO

En la completa
inmovilidad de toda la
clase, de repente
el VIEJO DOBLE
sospechosamente empieza
a agitarse en su silla.
Tiene una expresión
indefinida. Levanta
dos dedos en gesto
conocido. El VIEJO,
discretamente, pero cada vez
con más premura, da
a entender que debe
hacer «pipí».

importantes existe la convicción
de que
el motor principal de esta fuerza subversiva es
IZIA).

El DESCONOCIDO, si se le puede llamar así,
enseña su carnet.

O sea, que se presenta, lo que es
por otro lado redundante, porque todos,
público incluido, saben
de quién se trata.

EL DESCONOCIDO

se presenta:

«Soy el profesor Green, del Em.

Si. Ghi. Ou. Del

Mathematical [Central]

and General Office. Green,

Alfred Green».

Los esbirros de Green

arrastran afuera

a IZIA, y de Tumor

«se encarga»

su propia familia, atándolo

con cuerdas.

La función de Green ha sido

cumplida correctamente.

VIEJO CON DOBLE

pronuncia las palabras

del profesor Green:

«si esperamos un poco más,

¡será demasiado tarde!»

Pero de una manera totalmente

diferente: escolar,

de RANGO MENOR.

Se va corriendo al RETRETE

escolar y tras él corre

su DOBLE.

La MUJER DE LA LIMPIEZA

aparece, como siempre, en el

momento

adecuado para evitar

un incidente excesivamente

escandaloso.

Se apresura con paso decidido

tras los dos VIEJOS.

El VIEJO DEL DOBLE salta a

tiempo

dentro del retrete y se pierde
en él.

(Retrete – ver el
dibujo técnico.)

Se trata de tres paredes que
llegan

hasta los hombros de un persona
de pie,

una tabla con un orificio
redondo,

abierto por arriba.

EL VIEJO DEL DOBLE

y EL DOBLE ya están

dentro, acucillados. Invisibles.

A su lado se encuentra la MUJER
DE LA LIMPIEZA , a la espera de
ver qué sucede.

Desde dentro llegan

quejidos cada vez más altos.

La MUJER DE LA LIMPIEZA , impa-
ciente,

saca por el cuello de la camisa al
VIEJO DEL DOBLE, quien

en pie sobre la tabla y apoyando
las manos en la parte superior
de la pared,

inclinándose hacia delante, da la
sensación

de ser un orador en la tribuna.
En esta posición está listo
para la siguiente
e importante secuencia del
espectáculo:

LAS ININTELIGIBLES EXPLICACIONES DEL EJECUTOR SECRETO DEL GOBIERNO

Se trata de aquellas mencionadas declaraciones
del DESCONOCIDO que una vez más
adquieren otro significado. Pero no se trata de algo
muy lejano de la evidente
función del DESCONOCIDO.
Se va a tratar del discurso
de un alto funcionario estatal.
Discurso-balbuceo.

(Del diario de dirección)

En este discurso debe haber varios niveles discursivos dependiendo de las situaciones.
Pero por Dios, nada de intentar conocidos y penosos intentos de parodias como las usadas en los cabarets políticos de segunda.
Hay que empezar desde un punto completamente distinto.
Empecemos por la realidad de la clase de la escuela.
Recitación de la lección a cargo del último vago,
paralizado además por un miedo terrible.
Efectos interpretativos extraordinarios.
Completa amnesia y parálisis de la memoria.

Tartamudeo.

Búsqueda repentina en la memoria.

Repetición, para ganar tiempo.

Repetición agotadora para llegar a las fronteras de la abstracción.

Alguna discusión desesperada por los restos de los significados, de las definiciones.

Afirmación y negación simultánea.

Llegar hasta el puro absurdo.

En la siguiente fase poco a poco dejamos el terreno de la clase de la escuela.

Empieza el momento de encontrar placeres y gustos «estéticos» en este absurdo.

Todavía hay sentado un infeliz
analfabeto.

Es fundamental cierta
intransigencia.

Alcanzar el techo de la ignorancia absoluta.

Pilla el sentido,

yerra,

repite,

quizás funcione,

siente que todavía es peor,

que se hunde más en la desesperación,

pero que ya no tiene salida,

ha entendido que debe renunciar a cualquier
sentido racional.

Que no le queda más que el sinsentido,
el absurdo puro,

un vacío de palabras, frases, ausencia de relaciones
lógicas...

¡se embriaga de VACÍO!
 En la tercera fase, que por otro lado
 empieza antes,
 se transforma el tono de este terrible discurso.
 DEMAGOGIA,
 RIPIO,
 TÓPICOS VACUOS,
 MONSTRUOSO CAMUFLAJE DEL PODER,
 discurso de todos los dictadores-criminales.

DESCONOCIDO-

VIEJO CON DOBLE

Debes Señora, debes,

Debes, señora,

Debes, señora escoger, todo el universo,

Debes, señora,

Él no puede, él puede

Él, él, él puede cambiar

Él no puede cambiar la vigente,

él puede, él, él, él

él no puede cambiar

la matemática vigente

debes señora, debes señora, él puede, yo conozco,

yo no conozco,

yo no puedo, él puede, él no puede

a partir de los alef,³¹

su omnipotencia, él, él, él lo puede todo,

él no puede,

en nombre de, él, para toda la cultura

él puede, él debe,

³¹ En la teoría de los conjuntos de George Cantor, «alef» expresa la cardinalidad de los conjuntos. [N. del T.]

debes, señora...³²

Pero todos están hartos de esto.
Se alzan gritos de protesta.
(Se trata de palabras dirigidas al
DESCONOCIDO a través de los bribones de los hijos
de Tumor, quienes igualmente protestan por cómo
el DESCONOCIDO se ha inmiscuido
en sus cuestiones familiares.)

ALUMNOS

Nosotros ya hemos vivido todo esto.
Nosotros estamos dando vueltas en el sitio.
Nosotros ya no podemos más.³³

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

grita histérica:

¡Alejad a este señor de aquí!
¡¡Alejad de aquí a este señor!!³⁴

Las protestas de los ALUMNOS aumentan.
LA MUJER DE LA LIMPIEZA empuja al desafortunado
orador al fondo del retrete.
Se trata de la misma suerte que corre el DOBLE,
quien considera este momento como el más apropiado para reaparecer.
Los ALUMNOS, tranquilizados, se sientan.

³² Se trata de la descomposición semántica del discurso del Desconocido que en el drama de S.I. Witkiewicz le dice a Rozhulantyna: «Señora, debes escoger entre él y tu hija. [...] Él no puede cambiar la matemática vigente sólo para satisfacer la fantasía de esa golfilla. Él lo puede todo. [...] Pero para toda la cultura, en nombre de todos los ideales de la humanidad hasta la fecha, debemos detener esto.»

³³ En la obra de Witkacy estas palabras las dice Maurycy.

³⁴ En la obra de Witkacy: «Aleja a este hombre. Mamá, ¡aléjalo!».

La MUJER DE LA LIMPIEZA descansa.
 Pero el orador no se da por vencido.
 De nuevo se levanta sobre esa ignominiosa
 tribuna y continúa:

VIEJO CON DOBLE- DESCONOCIDO

Debes, señora, debes
 él puede, él no puede,
 yo conozco, yo no conozco
 éste, para la fantasía de esa golfilla,
 él puede, él lo puede todo,
 por el bien de todo, por,
 debes, señora, por el bien de toda la cultura,
 debes, señora, no debes, señora.

Se interrumpe la ola de protestas.

Los ALUMNOS se vuelven locos:

ALUMNOS

¡No podemos más!
 ¡Lo estamos pasando muy mal!

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

imperativamente:

!!!Alejad a este señor de aquí!!!
 !!!!Alejad de aquí a este señor!!!!

La MUJER DE LA LIMPIEZA nuevamente empuja
 brutalmente al VIEJO-orador
 al fondo del retrete. Lo mismo
 que al DOBLE.

Los ALUMNOS poco a poco se calman.
 Todos están seguros de que el horrible

VIEJO por fin les dejará en paz.
 Por desgracia, no.
 El orador se inclina por tercera vez,
 se puede ver que se prepara
 para la intervención definitiva.
 Estira el dedo hacia los espectadores
 con el conocido gesto de los oradores:

VIEJO CON DOBLE- DESCONOCIDO

Él no puede, señora, debes,
 nosotros debemos,
 él no puede
 pero nosotros podemos, nosotros debemos

hasta que la rabia le embarga:

para la fantasía
 |||de esa GOLFILLA!!!
 nosotros no podemos
 ||||por el bien de toda la cultura!!!!
 en nombre de todos los ideales de la cultura
 |||||En nombre de todos los ideales hasta la fecha
 de la cultura!!!!!!
 debemos..... |||||detener esto!!!!!!

pequeña pausa para impresionar.
 Con otro tono:

Soy el profesor Green,
 del Em. Si. Ghi. Ou.

Del Mathematical Central
and General Office.

¡Green!

¡¡¡Alfred Green!!!

LOS ALUMNOS se han quedado como atontados.
tan sólo la PROSTITUTA-LUNÁTICA
cae presa de una inexplicable
santa furia:

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

¡Alejad a este señor de aquí!

¡¡¡¡Alejad de aquí a este señor!!!!

Pero el ORADOR controla totalmente
a la masa.

Se convierte en un dictador-verdugo:

VIEJO CON DOBLE-
GREEN

señala a la PROSTITUTA-LUNÁTICA:

¡Al automóvil con ella!

¡¡Mete la quinta!!

Pero no hay ningún coche.

Tan sólo una BICICLETA y el VIEJO DE LA BICICLETA.

El VIEJO se extraña:

VIEJO CON BICICLETA

¿La quinta?

La MUJER DE LA LIMPIEZA debe solventar incluso
estos asuntos. Saca a rastras a la PROSTITUTA-
LUNÁTICA del banco, la coloca en el asiento
de atrás del VIEJO DE LA BICICLETA.

La PROSTITUTA-LUNÁTICA
se agarra al VIEJO DE LA BICICLETA,
se sube la falda con un gesto
ofensivo.

Este extraño cortejo fúnebre, empujado por la
MUJER DE LA LIMPIEZA, se pierde por el fondo.

VIEJO DEL DOBLE-GREEN

manifiesta con alivio:

He cumplido con mi cometido.

Deja la tribuna-retrete

Y se dirige a su banco.

Detrás le sigue su inseparable

DOBLE, mirando con repugnancia

este vergonzoso santuario de PODER

y excrementos.

Ambos, «como si nunca hubiese pasado nada»,

se arrellanan en el banco.

VIEJO CON BICICLETA-

JÓZEF (PADRE DE TUMOR)

vuelve otra vez solo y, dirigiéndose

a TUMOR (VIEJO DEL WC),

cierra esta escena con la afirmación:

Ves, hijito,

cómo han acabado las cosas para ti.

Siempre te lo decía: no

estires demasiado de la cuerda, que al final se rompe.

MUJER CON CUNA MECÁNICA-

ROZHULANTYNA

Se descuelga con un dicho popular

¡Se trata de un sueño terrible!

Y podría parecer que a esta escena ya no

se le puede añadir nada.

Pero resulta que el final

le va a pertenecer a la algo olvidada
MUJER TRAS LA VENTANA.

PASEO POR EL CAMPO

Al final del primer acto
de la obra de Witkacy
aparece un personaje poco importante,
una mujer histérica
(como todas las de esta obra, por otro lado):
Balantyna, en la que
busca consuelo Rozhulantyna,
la mujer de Tumor, tras los
inesperados sucesos y emociones de ese día.
Balantyna se dirige a
los niños de Tumor, animándolos
a dar un paseo bastante macabro.
Estas son sus palabras en nuestra clase

MUJER TRAS LA VENTANA

Y vosotros, niños,
¡id a dar un paseo!
El día es extraordinario!
Hay tal primavera en el aire.
El vello de los árboles reverdece.
He visto incluso dos mariposas
cítricas que alentadas por el calor
han dejado de ser larvas...
¡No saben, pobres infelices,
que todavía no hay flores,
por lo que morirán de hambre!

En boca de la agorera
MUJER TRAS LA VENTANA
esta invitación a salir al campo
recuerda una amenaza
de muerte.

El paseo, que empieza
con buen pie, acaba con
una horrible y fatalista
persecución humana hacia la tumba.
Los ancianos se echan las mochilas al hombro.
Saltan de los bancos.

Las caras radiantes, llenas de esperanza.
Pero la MUJER TRAS LA VENTANA pasa
de los tonos afables a los gritos cada vez
más crueles y rabiosos.

Se pone de pie sobre los bancos, levanta
la sucia y vacía VENTANA.

Su voz estridente apremia y obliga a los VIEJOS
a aumentar el ritmo.

Ya no se trata de un paseo primaveral bajo el sol,
sino de una carrera criminal.

Los VIEJOS ya no tienen fuerzas,
se caen, se agarran a los bancos,
se desploman en el suelo...

Como si fuese una burla, este BAILE DE LA MUERTE
alrededor de los BANCOS
ocurre al son del
VALS «FRANÇOIS».

Y la MUJER TRAS LA VENTANA enloquece.
Por fin los ALUMNOS consiguen
encontrar sus antiguos lugares
en los BANCOS.

[Segunda parte]

PACTOS SECRETOS CON EL VACÍO

En este JUEGO ALREDEDOR DEL VACÍO,
llevado a cabo en un silencio mortal, con saña
y un absurdo desinterés
y una desesperante ineficacia,
participan todos LOS ALUMNOS.

VIEJO PEDOFIEMIAK

En secreto, con una seriedad que no presagia nada
bueno, le susurra algo al VIEJO
DE LA BICICLETA, le explica algo durante bastante
rato, pero tiene una cara más bien falsa, quiere,
resulta evidente, evitar cualquier
sospecha de realizar pactos secretos
con alguien que no está bien visto,
tiene una cara como si la noticia
que tiene que transmitir
no le afectara especialmente.
Susurra y al mismo tiempo, ostentosamente,
se separa del VIEJO DE LA BICICLETA.

VIEJO CON BICICLETA

tras recibir la noticia –aparentemente
fatal– conmovido y fuera de sí
totalmente, se dirige al

DOBLE (del VIEJO DEL DOBLE)
 y de forma caótica le explica su catastrófica
 situación. Repite el mismo movimiento
 que realizó el VIEJO PEDOFIEMIAK:
 estira algo con los dedos en el aire,
 como si fuese un chicle, hasta el punto
 en que ya no se puede estirar más.

VIEJO DOBLE

básicamente se muestra completamente indiferente,
 aparenta que ahonda en el seno de la cuestión,
 asiente con la cabeza, que entiende, pero evidentemente
 ha llegado
 a cierto punto que le resulta inaceptable,
 porque se inclina hacia delante y con las manos
 parece apartar y decididamente separarse
 de toda esta peligrosa situación.

VIEJO CON BICICLETA

se da cuenta de que ha metido la pata,
 vuelve a confirmar con el VIEJO PEDOFIEMIAK
 que la noticia fatal procede de una fuente
 creíble.

VIEJO PEDOFIEMIAK

agita la mano con impaciencia,
 dando a entender que no tiene tiempo
 para reflexiones y que lo que hay que hacer
 es liquidar el asunto.

VIEJO CON BICICLETA

ve que ya nadie le va a ayudar,
 desesperado, pobre y viejo JUDÍO,
 sin pensar ya ni en su BICICLETA
 se aleja hacia el fondo y se pierde en la indiferencia
 de toda la clase, aún en la salida
 echa un último vistazo a todos los bancos
 tras lo cual, como a lento trote,
 como una presa perseguida, desaparece.
 Toda la clase permanece paralizada a la espera
 de lo que pasará ahora.

VIEJO DEL WC

patriarcalmente severo sospecha que en
 todo esto hay algún asunto bien gordo que
 quieren arreglar sin él.
 Mira por los bancos, buscando al culpable.
 Al final sus sospechas recaen sobre
 la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA, la cual
 desde hace un rato, con la mayor de las calmas y
 con ostentación, reparte a diestro y siniestro sus
 enigmáticas sonrisas.
 El VIEJO DEL WC, con excitación y repugnancia
 se hincha y escupe. No se trata de un acto cotidiano
 de escupir, sino de la condena moral de todo
 lo que es bajo, estrecho, ruin
 y pequeño.
 Tras cumplir con esta obligación, se pone
 solidariamente
 tras las huellas del pobre VIEJO [DE LA BICICLETA]

expulsado de la sociedad. Pero este hecho no aclara la cuestión que permanece poco clara, sobre todo porque no está claro si el impetuoso y justo VIEJO DEL WC no ha cometido errores en su acusación.

A continuación se levanta la MUJER TRAS LA VENTANA. Sostiene la VENTANA en las manos. A través del polvoriento cristal se puede ver su cara y sus ojos vigilantes.

MUJER TRAS LA VENTANA

¡Y bieeeen!

¿Quién es el siguiente?

Busca con la vista.

Se detiene en el primer banco, donde está sentado, sin sospechar nada, el VIEJO SORDO.

¡Es éste!

¡¡Eres tú!!

¡¡¡Es éste!!!

Qué asco

¡¡Viejo monstruo!!

Papanatas...

Pelotero...

¡¡¡Granuja!!!

¡Es éste!

¡¡Eres tú!!

VIEJO SORDO

sumamente extrañado por el inesperado ataque recusa tener ninguna culpa ni

nada que ver con la injusta acusación,
 toma como testigos de su inocencia
 a todos los presentes, quienes por supuesto
 aparentan que no tienen nada que ver con él.
 El VIEJO SORDO, como podía preverse,
 se queda solo,
 abandonado a sus fuerzas y su inventiva,
 la cual, como se verá, y a pesar de su
 poética inocencia, le dará
 una momentánea (desgraciadamente) ventaja.
 Se propone poner en práctica un argumento
 irrefutable de su inocencia: empieza a correr
 a un ritmo inocente,
 con seguridad en el semblante, corre
 con inocencia alrededor de los bancos, confiado en
 la fuerza de esta carrera innegablemente inocente.

MUJER TRAS LA VENTANA

pierde seguridad en sí misma, claramente intran-
 quila por esta inocencia, cada vez más
 evidente y triunfal, se aparta,
 se protege tras la VENTANA.

VIEJO SORDO

corre sin pausa y cada vez más
 inocente.

MUJER TRAS LA VENTANA

antes de salir y reconocer su fracaso
 se esfuerza en convencer

a los que están al otro lado de la ventana,
pero ya nadie la cree con respecto
a la innegable victoria
de la inocencia del VIEJO SORDO,
quien al final echa
a la MUJER TRAS LA VENTANA.

Corre de nuevo alrededor de los bancos, para
consolidar su victoria, desgraciadamente
breve.

Porque visiblemente está harto el paralítico
VIEJO AUSENTE DEL PRIMER BANCO,
que se levanta y renqueando persigue al VIEJO
SORDO, pronunciando la única frase que retiene
en la memoria de las clases de historia:

«¡Un momento, por favor, señor verdugo!»

Este resto humano, parecido a un espectro,
se pierde por la salida tras los pasos del VIEJO
SORDO, quien presa del pánico ha huido.

Seguramente el ESPECTRO se ha cargado al VIEJO
SORDO, porque vuelve cansado pero satisfecho
consigo mismo.

Se sienta en el primer banco libre que le parece,
junto al DOBLE (el VIEJO DEL DOBLE
ha desaparecido, dejando a su
substituto).

El DOBLE mira a su nuevo vecino
con comprensible aversión. Con el dedo estirado
le muestra con decisión el lugar por donde el
ESPECTRO debería desaparecer inmediatamente:
bajo el banco.

Lo hace una vez, dos... La tercera vez
el ESPECTRO finalmente se hunde bajo el banco.

Ha vuelto a quedar un sitio libre en esta horrible clase.
Pero aquí no se acaba la cosa.

VIEJO AUSENTE DE LA ÚLTIMA FILA

se levanta y le indica insistentemente con el dedo
al SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL algo
que se encuentra delante de los bancos.
Probablemente señala a la MUJER DE LA CUNA
MECÁNICA, la cual no dejar de repartir
sus enigmáticas sonrisas.
El SOLDADO no entiende nada. En su memoria
lesionada permanece un último gesto:
un ataque a la carrera con la bayoneta calada,
repleto de lodo, andrajoso, vendado,
sacado de las trincheras, alrededor de los bancos
escolares, a los que ha vuelto, el único de entre
estos civiles que no está en su sitio...

VIEJO AUSENTE DEL ÚLTIMO BANCO

evidentemente se siente en el deber de solidarizarse,
porque corre tras él como a ciegas y desesperado, gri-
tando fragmentos de una cartilla escolar abstracta:

Bzyrkekeke

Bzyrkekeke

!!!Bzyrkekeke!!!

ambos corren al ritmo de VALS, que
acompaña a estos pobres viejecitos
en diferentes ocasiones...

Y de este modo desaparecen ambos, por la salida,
que es un agujero negro que lleva a
NINGUNA PARTE.

MUJER CON CUNA MECÁNICA

probablemente tuvo algo que ver
con el SOLDADO y deja de repartir
sus enigmáticas sonrisas,
se echa atrás, recitando con énfasis otro fragmento
de los FONEMAS de aquella cartilla abstracta:

Fumcekaka

Fumcekaka

Fumcekaka...

desesperadamente busca auxilio,
desaparece por el agujero negro...
Pero la MUJER DE LA LIMPIEZA,
quien probablemente
ha seguido tras la puerta todo lo que ha sucedido,
está harta de esta situación.
Entra furiosa, mira en derredor,
ve la desolación en las filas de los alumnos.
Su mirada se posa sobre el DOBLE.
Lo mira sospechosamente, se acerca con paso
firme y brutalmente lo arranca
del banco, lo arrastra y lo lanza a aquel agujero
negro que hemos llamado SALIDA.
(Le acompaña el seco tableteo de las bolas
de madera dentro de la cuna mecánica.)
Tras poner orden, la MUJER DE LA LIMPIEZA vuelve
para volver a controlarlo todo.
Tiene el semblante severo, pero contento.

Se dispone a salir, creyendo que todo está en orden, cuando su mirada se detiene en el VIEJO DEL DOBLE, quien considera que es un buen momento para reaparecer,

o sea, salir de debajo del banco. Está en el banco igual que aquél, idéntico, y mueve la mandíbula a causa del miedo.

La desorientada MUJER DE LA LIMPIEZA se le acerca lentamente. Su mirada no presagia nada bueno.

Lo coge por debajo de los sobacos, lo arrastra por el suelo, las manos y los pies del VIEJO se agitan impotentes, la MUJER DE LA LIMPIEZA lo saca por la puerta, por ese agujero negro, y lo deja allí tirado.

Sin embargo, intranquila tras ese singular incidente, vuelve otra vez. Se va hasta el frente de la clase.

Con atención y desconfianza inspecciona los bancos.

Por desgracia le espera más trabajo.

Porque el DOBLE, a sus espaldas, se ha colado de nuevo en el banco y está de nuevo en el mismo sitio, donde mueve las mandíbulas desesperadamente. (Incesante tableteo de las bolas de madera.)

La MUJER DE LA LIMPIEZA se dirige mecánicamente al DOBLE, lo agarra por debajo de los sobacos e igual que antes

lo echa brutalmente por la puerta.

En su cara se dibuja una peligrosa locura.

De nuevo han conseguido engañarla, porque justo en el momento en que estaba en la ENTRADA con el cuerpo del DOBLE, el VIEJO DEL DOBLE se ha colado a sus espaldas y permanece agazapado bajo el banco, de momento invisible.

La MUJER DE LA LIMPIEZA arrastra el cuerpo del DOBLE.

Entra, se queda en la puerta, se seca el sudor de la frente, completamente maltratada.

El expulsado DOBLE intenta volver, cree que sin ser visto. Pero la MUJER DE LA LIMPIEZA, de pie en la puerta, se gira, ve la espalda del DOBLE, maquinalmente le da una fuerte torta que lo arroja al fondo.

La MUJER DE LA LIMPIEZA está al límite de sus fuerzas. Mira su propia mano, que acaba de atizar un tortazo en el culo del alumno que maliciosamente se multiplica,

mira en la dirección del tortazo atizado y no encuentra a nadie en ese agujero negro, gira de repente la cabeza y ve, para su completo espanto, al culpable que descansa plácidamente en el banco. (Se trata, por supuesto, del VIEJO DEL DOBLE.)

La MUJER DE LA LIMPIEZA se dirige hacia él totalmente postrada, decidida a todo.

(Continúan las bolas de madera.)

Se para junto a él. Le acaricia el cabello y de repente se detiene el ruido de las bolas, la MUJER DE LA LIMPIEZA agarra por el cuello al VIEJO, con rabia lo arranca del banco, lo arrastra por el suelo,

el VIEJO patatea y da manotazos impotente y así desaparece esta terrible pareja, definitiva e irremisiblemente.

Silencio.

Se ha quedado la vieja PROSTITUTA-LUNÁTICA

y junto a él está sentado el VIEJO PEDOFIEMIAK.
 Parece ser que ya no tienen nada más que decir.
 Pero no es así.

PROSTITUTA-LUNÁTICA

Se ha movido.
 Ha visto que casi todos han salido.
 Mira al VIEJO PEDOFIEMIAK.
 Se inclina sobre él.
 Se desabrocha el sujetador.
 Se saca el pecho tal como lo había hecho
 antes.

VIEJO PEDOFIEMIAK

se comporta como un estudiante que
 todavía no ha hecho el amor con una mujer.
 Lentamente, imperceptiblemente se inclina,
 mete la mano bajo el banco, busca
 su mochila, la encuentra,
 se aparta del banco y «sale corriendo».
 Mira asustado y desaparece.

PROSTITUTA-LUNÁTICA

se queda sola en la clase.

Pero todavía no han salido todos.
 Porque resulta que en el banco aparecen unas
 manos.
 Alguien se arrastra desde debajo del banco.
 EL VIEJO AUSENTE DEL PRIMER BANCO,

el espectro, olvidado por todos
sale a la superficie, al ver bancos vacíos
quiere salir también.
Pero en la puerta le espera, naturalmente,
la MUJER DE LA LIMPIEZA, quien en esta ocasión
no esconde su papel de verdugo-muerte.
Coge al pobre espectro y brutalmente
lo arroja al agujero negro, como si fuese su tumba.
Aún se deja caer el BEDEL para llevarse
su maniquí-doble.
Y aquí se acaban estos PACTOS SECRETOS CON EL
VACÍO.
Se ha quedado tan sólo la PROSTITUTA-LUNÁTICA,
Cargando con toda la culpa de todas
estas picardías.

EL RESPONSO

El día de Todos los Santos el capellán lee
en la iglesia la lista de los que en el último
año han partido de este mundo.
Esto es justamente un «Responso».
Entran por orden todos, otros cualesquiera,
como si entrasen al cementerio.
Se mueven lenta y solemnemente, como si acompa-
ñasen el féretro. Se sientan en los bancos.
Los bancos se transforman en la barca de Caronte
que navega por el estúgico río de la Noche
hacia «la otra orilla».
En los bancos se aprieta un pobre puñado
de personas. Lo que dicen suena como

una desconsolada llamada, como
 si girasen las impotentes cabezas en dirección
 a la orilla de la vida, abandonada para siempre.
 Aquí se distinguen el mítico *pathos* del continente
 perdido de Grecia así como los restos de la vida
 a la que no le son ajenos ni las comadres-
 cotillas ni los palurdos-sepultureros.
 Donde la épica de Homero se mezcla armoniosa-
 mente con el humor plebeyo.

Dicen sucesivamente:

- no hace tanto tiempo...
- la hierba todavía no había crecido...
- y la muerte la segó...
- descansa en la tierra desde hace un mes
- lo que decía: boda en mayo, tumba segura...
- no estaba escrito que viviese.
-
- el año pasado, por primavera.
- no se podía ni imaginar que éste sería su último aniversario
-
- Anielcia siguió sus pasos poco después
-
- ¿y la tía Mila?
- ¿también ella falleció?
-
- y la coja Adela...
- no soportó el invierno.
- enfermaba con frecuencia...
-
- y nuestro primo Feliks...
- siempre con sus chistes...
- desde que no está ya no hay nada que nos haga venir aquí...

- en primavera todavía estaba entre nosotros...
- quién iba a pensar que iría todo tan rápido...
- se ha ido demasiado pronto...
- ¡podría haber durado todavía!
-
- y la tía Leoncia...
- también ella se fue para siempre jamás...
- la muerte se llevó en la flor de la vida...
- yo aún la veo como si estuviera viva...
- como si estuviera entre nosotros...
- hizo un buen tiempo...
- estaba envuelta en flores...
- la llevaron por la avenida principal...
- parecía como si estuviera viva...
- ella está bien allí...
- reposa en un buen lugar...
- y nosotros debemos seguir sufriendo aquí...
- la tumba de los tíos se ha hundido, la pusieron con Antosé.

-
- entregó su alma a Dios.
- reposa en el seno del Señor.
- partió al infinito.
- abandonó este valle de lágrimas.
- lanzó el último suspiro.
- nos ha dejado huérfanos.
- inconsolable tristeza.
- un recuerdo inolvidable.
- ya no está entre nosotros.
- partió para siempre.
- ya no lo volveremos a ver.

Recuerdan a las personas queridas, como si todavía viviesen, como si estos comentarios los pudiesen

todavía conmover, cada uno añade algo,
aporta algún detalle, con frecuencia
escandaloso, banal, cotidiano...

cotillean, se excitan...

Diversos aspectos relacionados con la persona
muerta y sus asuntos:

entremetimiento,

charlatanería,

cotilleos,

maldades,

penas simuladas,

poco frecuente conmiseración.

Sentencias, dichos, o más bien

proverbios

del lenguaje popular, plebeyo,

de los arrabales, ordinario hasta la locura,

con frecuencia cínico, libre de falso

sentimentalismo...

(Atención:

La línea: – significa que habla
el siguiente actor.

Las líneas: – – – – – señalan que
se han acabado las consideraciones sobre
una persona muerta y que
los actores pasan a recordar
a otro difunto.)

Ahora los actores empiezan con el oportuno
responso.

Tras unos instantes los espectadores deberían perci-
bir que el recuento de nombres se refiere

a los muertos
y que esta interminable ola de generaciones
muertas va a alargar su cantinela fúnebre
hasta la eternidad.....

Debe durar mucho, muchísimo.

Los espectadores deben entender que no intervienen en un espectáculo cualquiera de acontecimientos cambiantes e inesperados, sino que son testigos de algo que no se puede formular en categorías vitales, de algo que percibimos como un continuum accesible tan sólo mediante la condición de la muerte.....

Los nombres proceden de los registros parroquiales, de los censos de población y de las guías telefónicas. No se trata de nombres «nobles», sino de la periferia, con frecuencia feos, procedentes de las aldeas, esencia del ser, de la vida del pobre.

Nombres familiarmente criminales, motes...

En ellos se condensa todo el dolor, todo el escarnio, todas las pasiones y deseos de la vida humana...

PELAGIA SITO
BASIA WYPOREK
JÓZEK WRONA
MARCIN POKORNY
SZCZEPAN PALUCH
JASIU MICHNIK

ANTONI PIECHNIK
KAROL OPIOŁA
IGNAC OPRYCH
WŁADEK OGAR
ZENEK MUNDAŁA
WITEL ŻĄDŁO

WOJTEK MARTYKA
 TEOŚ PIERONEK
 EMILKA MIGO
 TEOŚ PIETRYKA
 BŁAŻEJ PIETRAS
 HELKA WYLĘGAŁA
 PELAGIA SZUREK
 GRZEGORZ MICHTA
 HALINA MIGO
 BRONKA MIKRUT
 JĘDREK MATELA
 HELA MAGIERA
 PAWEŁ ŁOBODA
 JÓZEF LICHWAŁA
 WIKTA LEGUTKO
 STASZEK KURTYKA
 FRANCISZEK KUSIAK
 JÓZEF KOPEĆ
 WIKTOR KONDELKA
 LUDWIK KAPAŁA
 WIKTOŚ PLICHTA
 WINCENTY PISZCZEK
 JAN POTĘPA
 EMIL PARTYKA
 TOMEK ŚLIWA
 JOANNA FURGAŁ
 JULIA DYMURA
 ROZALIA CZOP
 PAWEŁ GARGUŁA
 WINCENTY HABELA
 FELICJA KARAJ
 PELAGIA KRZYK

JULKA ŻELACH
 LEON ŻMIJA
 JANEK ZYCH
 LUDWIŚ ZYGUŁA
 ALICJA ZUBER
 KAROL ZIONTEK
 STEFA ZAPIÓR
 GIENEK ZIAJA
 JAKÓB ZABIEGAŁ
 JAN MARUCHA
 STASZEK BUZIA
 JÓZEF KĄKOL
 FRANEK NALEPA
 STEFA KANAPA
 LIDIA SĘK
 TEOFIL ZIMNY
 HELA ŻYŁA
 KASIA KUKUŁA
 FRANCISZEK MACIOŁ
 JÓZEK MATYSIK
 ANTOŚ LUBERDA
 FELEK HABURA
 FLOREK BIEDA
 MAGDA STRYCZEK
 ALBIN CABAJ
 AGNIESZKA BUŚ
 JÓZEF CHACHURA
 WINCENTY CHIPAŁA
 MARCIN CHOLEWA
 FELIKS CHUCHRO
 WIKTOR CIAPA
 WITOLD CHWAŁA

MILA KUTYBA
 JOLANTA KURCZ
 WALENTY LIGĘZA
 SZCZEPAN PIECUCH
 FRANCISZEK SMOLE
 BŁAŻEJ GAWLAS
 SZYMON GLONEK
 JASIU KALATA
 JÓZEK KAPOTA
 MATYLDA KŁOCEK
 MARTA MATYSIK
 LUCEK SMOLEJ
 JÓZEF SOJKA
 WERONIKA ŚLĘCZEK
 MARYŚ TALAGA
 SZCZEPAN ZUBEK

KAROL CICHY
 ADAM CZUBAŁA
 TEODOR DRAŻEK
 FILIP DYBAŁ
 KSAWERY DYCZEK
 AMBROŻY DZIERWA
 ALICJA FAFAŁA
 ALOJZY FLOREK
 MICHAŁ FRANCAK
 ONUFRY GUGAŁA
 JASIEK GURBIEL
 EMILKA GWIZDAŁA
 ADOLF GZYL
 FELIKS HAJDUGA
 ANIELA HOMOLA
 APOLONIA IGNAŚ

EL REPARTIDOR DE ESQUELAS

Entra el SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
 con un puñado de esquelas que
 empieza a repartir sistemáticamente, y
 luego las lanza como si fueran octavillas.
 La gente, apiñada, sujeta
 las esquelas negras, lacadas,
 un bosque de esquelas, las portan
 como si fueran un pañuelo funerario con una cruz
 inscrita y en todas partes el mismo nombre,
 del tipo de los Borriones Fonéticos:
 JÓZEF WZGŹDAĞIEL,
 algo que tan sólo se puede pronunciar

en alguna lengua eslava.

ORGÍA SIMULTÁNEA

De nuevo entran a la clase los personajes de Witkacy en el momento no más adecuado. Porque la clase, sacudida por el sofocador viento de la fiebre, se abre paso entre esos invisibles vientos y profundidades...

Los vemos huir despavoridos para volver al instante, con cuidado, les vemos quejarse por esta enfermedad desconocida, y aullar contagiados y transformados...

Sabemos de algún modo (de hecho lo sabemos gracias a la obra de Witkacy) que Tumor, milagrosamente, fue liberado de una indeterminada

prisión y se fue a una isla del Pacífico.

Por supuesto con su hijastra IZIA.

Estos casos, absurdos por la distancia y por lo horterero del pretendido exotismo, provocan confusión en este incipiente infierno.

A partir de este momento, abiertamente se practica el método de la desintegración total, no ocultamos nuestros principios de disgregación, dilatación y relajación general.

Estamos más allá del umbral del Entendimiento

y la Lógica.

Pero esto no amenaza el orden vital,
 porque nada se consume,
 todo es desinteresado,
 infundado,
 sin causas vitales o beneficios,
 sin objetivo,
 sin destino,
 dirigido «a ninguna parte»,
 desarmado e inútil.....

(Del diario de dirección. Año 1974)

A partir de este momento se desata un DESENFRENO generalizado.

Se quitan la ropa de la parte de arriba del cuerpo, como si desnudasen cadáveres, sacrílegas profanaciones de los muertos, prácticas necrófilas, depravadas actuaciones de exhumación, del cementerio a la orgía, de las tumbas al burdel,

«TODOS LOS SANTOS» es tratar con los muertos y la muerte y a continuación onanismo fúnebre, los VIEJOS, como sacados de catafalcos, expuestos al público,

La muerte... un truco barato... una baratija... vergüenza... el hedor de las tumbas...

cuerpos desnudos... no cuerpos, sino sus partes desmembradas, miembros disgregados y por ello mismo ostentosos, provocativos y desvergonzados muslos... nalgas... pantorrillas... talones... pechos... ingles... penes... barrigas... bajo vientres... un viejo decrepito y el sexo... caras dolorosamente serias... ojos

que atentamente siguen toda esta ceremonia del vacío, estas celebraciones y operaciones laboriosas, meticulosas y concienzudas, que llevan A NINGUNA PARTE, sobre las ruinas de la escuela, de libros apolillados, sobre pilas de esquelas...

Pensar en la cara... anotación para los actores: la cara no es nuestra, la cara pertenece al público...

Una cara inerte, expuesta a todas las afrentas y todos los sufrimientos... vacía y desnuda, desafiante...

Sola para sí y sola en sí, como un órgano sexual humano...

Excitado por los trópicos,
disfrutando del lujo «colonial» de los conquistadores europeos,
el decadente y perverso diálogo
de amor entre Tumor y su hijastra
Izia se acaba en un mutuo estallido
de celos y en una completa relajación
de las convenciones morales.
Estamos en el culmen de una surrealista
libertad de expresión y de acción.

Las anteriores oleadas de «RESPONSOS»,
que parecían no tener fin, empezaron a
trastornarse, a perder su ritual
monotonía, a agitarse, como si fuese
a hablar otro elemento de la naturaleza,
la cantinela de la resignación empezó a transformarse en algún vehemente llamamiento,
en súbitos gritos espasmódicos de deseos desencadenados e instintos animales...
Como si la MUERTE, largamente invocada,

trajese consigo su Compañía Circense,
 un Carnaval terrible de máscaras con el gesto
 torcido del Mal, del Crimen,
 de la Lujuria y del Pecado...

Dos viejas: la MUJER TRAS LA VENTANA
 y la PROSTITUTA-LUNÁTICA se lanzan
 furiosas sobre el VIEJO PEDOFILIAK
 y le arrancan sucesivamente todas
 las prendas de ropa.

Esto mismo le sucede, de entre sus
 vecinos, al VIEJO AUSENTE
 DEL ÚLTIMO BANCO.

Ahora ambos están desnudos.

De acuerdo con el principio de que la vida
 en una obra de teatro se manifiesta por la falta de vida
 (en el sentido de la práctica vital) y que algo
 falso es una realidad adecuada
 en el mundo de la obra de teatro,
 los genitales de dos tíos en pelotas se han sustituido por
 sus réplicas exactas,
 artificiales y, por supuesto,
 muertas.

Ambos se ven impotentes en este nuevo papel,
 sin saber nada de su destino.

En la clase tenemos ya dos personajes
 de la obra de Witkacy: Tumor e Izia.
 En el anteriormente referido diálogo amoroso,
 TUMOR-VIEJO DEL WC,
 a quien la clínica IZIA-PROSTITUTA ha sacado
 completamente de quicio, dice:

TUMOR-VIEJO DEL WC

¡Ahora sí que se me llevan los diablos!
Siento una insaciabilidad tan terrible
que se me derrite el cerebro.
¡Llamad a Anak Agong!

(Del diario de dirección)

... En el escenario aparecen nuevos personajes: los autóctonos, los malayos.

La acción se desarrolla en la isla de Timor,
donde reina el dios-volcán Montaña de Fuego.

En breve morirá el señor de la isla,

Anak Agong-Patakulo el Viejo.

Su hijo, Patakulo el Joven, se verá abocado a la muerte a causa
de IZIA y su cinismo.

En toda esta caricaturesca robinsonada colonial, cualquier
intento de caracterización escénica sería una ridiculez y una
tontería.

De acuerdo con esto, renunciamos al vestuario exótico y al
maquillaje.

Pero sin embargo tenemos a dos viejos en pelotas. Vestigios y víc-
timas del ritual funeral y orgiástico.

En esta clase escolar de viejos vestidos con la dignidad requerida
para un funeral, esta pareja desnuda supone un contraste
hiriente. Igualmente drástico y cómico como el de los europeos
vestidos con trajes tropicales y el de los desnudos malayos con
atuendos exóticos.

EL VIEJO DEL DOBLE
y su DOBLE levantan bien alto
el cuerpo desnudo del VIEJO AUSENTE
DEL ÚLTIMO BANCO-ANAK AGONG,
PATAKULO EL VIEJO

VIEJO DEL WC-
TUMOR
¡Patakulo!

VIEJO CON DOBLE y
DOBLE
repiten como un eco:
¡¡¡Patakulo!!!

VIEJO DEL WC-
TUMOR

Soy Tumor I.
Soberano de Timor,
hijo del Cielo y de la Montaña de Fuego.
¡Tú sólo³⁵ eres la sombra de la sombra
de mi poder blanco!

PROSTITUTA-LUNÁTICA-
IZIA

estalla en una sarcástica
carcajada.
Esta risa le provoca la muerte
al viejo malayo.

³⁵ En la obra de Witkacy: «Vuestro antiguo señor es sólo».

Tumor querrá impresionar
 a su cínica amante.
 Dispara con una pistola a
 PATAKULO EL VIEJO.
 Sus compañeros del banco escolar
 lo cogen por los brazos, lo llevan
 inmovilizado al frente del escenario
 y la arrojan al RINCÓN escolar.
 Tras cometer este desinteresado
 crimen, Tumor, con la mayor de las calmas
 (típica pose witkaciana)
 pide un aperitivo.

VIEJO DEL WC- TUMOR

Boy! Lemonsquash!
 ¡Soy Tumor I,
 soberano de Timor, único
 señor de esta tierra!
 ¡No hay otra divinidad!
 ¡Traedla aquí!

Se trata por supuesto de Izia.
 Probablemente quiere vengarse sanguinariamente
 por su cínica infidelidad.
 Pero eso no impresiona a Izia de ninguna
 de las maneras.

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

¡Tumek!, viejo bufón...
 ¡tú, vieja zorra perezosa!

VIEJO DEL WC- TUMOR

se rinde:

¡Me siento impotente!

Aparece el hijo del asesinado

Señor de Timor –

Patakulo el Joven.

Lo va a interpretar el otro viejo despelotado,
el VIEJO PEDOFIEMIÁK, quien hace ya un rato
que espera impaciente a que llegue su papel.

Empieza la secuencia titulada

DIÁLOGO ERÓTICO

(Del diario de dirección)

Patakulo el Joven le suplica a Tumor la mano de Izia. Primero se dirige a su futuro suegro y luego le desvela a Izia sus intensos sentimientos. Izia por su lado lo conquista gracias a sus versecillos grafómanos.

Patakulo debería hablar en un incomprensible malayo. Pero como en realidad se trata del VIEJO PEDOFIEMIÁK, pues no importa que utilice los ya conocidos BORRONES FONÉTICOS.

El sentido de este diálogo debería percibirse mediante la entonación de las frases.

Y todavía un apunte más: Witkacy le da al joven hijo de Patakulo el nombre de TENGAH. En nuestro espectáculo lo llamamos simplemente PATAKULO EL JOVEN.

PATAKULO EL JOVEN

Con tono implorante al VIEJO DEL WC-TUMOR

wzgźdrucha

wzgźdągiel...

wzgźdągiel,

wzgźdacha...

implora cada vez con más insistencia:

wzgźdrucha ...

wzgźdągiel

wzgźdągiel

wzgźdągiel

wzgźdacha...

VIEJO DEL WC-TUMOR

permanece impertérrito.

PATAKULO EL JOVEN-VIEJO PEDOFIEMIAK

se dirige ahora a la PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA,

le revela sus más profundos sentimientos:

!!! wzgźdągiel!!!

wzgźdrucha...

!!! wzgźdrucha!!!

wzgźdhyżda...

wzgźdągiel

wzgźdągiel...

simultáneamente la PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

declama con coquetería un versecillo.

De aquí surge prácticamente un dueto amoroso.

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

...palomas blancas,

infantiles sueñecitos,
 en el césped húmedo
 perezosos cerditos...
 ... y ser una inocente
 y limpia niñita
 y la lengua rosada
 humedecer con dulce saliva...
 este poema, declamado por
 una vieja prostituta,
 tiene su efecto.

Los amantes han acabado con sus declaraciones.
 Punto y final.

El VIEJO DEL WC-TUMOR

Constata:

VIEJO DEL WC-TUMOR

Se han puesto de acuerdo. Malditos aristócratas.

Tumor tiene complejo de inferioridad.
 (Por las venas de Izia pasa una sangre rabiosamente
 azul, y Patakulo, se mire como se mire,
 es un príncipe).

VIEJO PEDOFIEMIAK-PATAKULO EL JOVEN

viendo la actitud enemiga de TUMOR,
 enfurece y le recrimina
 el crimen cometido sobre Patakulo
 el Viejo, y probablemente sobre
 muchos otros:

Wzgźdacha
 wzgźdagiel
 wzgźdagiel

wzgżdrucho
 wzgżdhyżda
 wzgżdrucho

señala el cadáver de su padre:

patakulo
 ||| wzgżdacha!!!

VIEJO DEL WC-TUMOR

sorprendido:

¿Como se ha enterado este mocoso de color?

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

Quiere evidentemente borrar
 la mala impresión que
 ha dejado su padrastro.
 Continúa con su poemilla:

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

constantemente lo mismo:

palomas blancas,
 infantiles sueñecitos,
 en el césped húmedo
 perezosos cerditos

VIEJO PEDOFILIAK-PATAKULO EL JOVEN

repite a coro:

wzgżdhyżda
 wzgżdacha
 wzgżdrucho

VIEJO DEL WC-TUMOR

al límite de su paciencia:

¡Pero cómo puede ser todo tan
ordinario y miserable!

VIEJO PEDOFILIAK- PATAKULO EL JOVEN

sufriendo el mayor de los suplicios:

wzgǳagiel
wzgǳagiel
wzgǳagiel
wzgǳaǵha
wzgǳdrucha
wzgǳdhyǳda
wzgǳaǵha

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

está ya harta de este folclore malayo:

¡Oh oh oh!

Este negro tiene un olor extraño.

No se trata de ropa interior enmohecida
ni de hongos secos.

¡Oh, qué horrible es la vida!

VIEJO DEL WC- TUMOR

Satisfecho:

Lo ves, gallina europea:
la cultura vence.

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

Este idiota negro es simplemente
asqueroso.

Se me ha desenroscado el muelle.

VIEJO PEDOFIEMIAK-
PATAKULO EL JOVEN

no entiende en absoluto los cambios
de humor. De los fonemas abstractos
pasa de repente a la lengua
corriente.

Con la mayor de las angustias:

Wzgźdącha?

Wzgźdagiel

Wzgźdącha

Wzgźdącha?

¿Qué dices, hija de la luna?

VIEJO DEL WC-TUMOR

Ella te abre el tesoro de su
cultura de par en par

resignadamente:

Y ahora a mí se me ha desenroscado todo.

VIEJO PEDOFIEMIAK-
PATAKULO EL JOVEN

completamente fuera de sí y absolutamente
deseperado:

wzgźdącha

wzgźdagiel

wzgżdącha
 wzgżdhyżda
 wzgżdagięł
 ¿Quieres que te abraze con un solo
 soplo mío?

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

es cruel:

¡Tu aliento no huele
 a sulfuro,
 sino a carne seca!³⁶

VIEJO PEDOFIEMIAK- PATAKULO EL JOVEN

Se da cuenta de que ha perdido
 toda oportunidad.

Desesperado:

¡wzgżdagięł!
 ¡¡wzgżdącha!!!
 ¡¡¡wzgżdhyżda!!!!
 wzgżdagięł ...

Maldita seas, lombriz blanca,
 por ti he traicionado todo
 lo que me era sagrado...

hasta ahora había permanecido en el banco
 junto a Izia.

¡Ahora salta y se estrella
 en el suelo!

O sea, en conceptos vitales,
 comete suicidio.

Los alumnos lo cubren de esquelas.

³⁶ En la obra de Witkacy: carne cruda.

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

aliviada:

¡Por fin me he deshecho de ese
amante de color!

ROBINSONADA COLONIAL

Quién sino la MUJER TRAS LA VENTANA,
que espía todo lo que sucede,
podría de repente divisar un barco
entrando en la bahía.

MUJER TRAS LA VENTANA

¡El barco ha fondeado en la bahía de Bungaj!³⁷

VIEJO DEL WC-
TUMOR

Lo reconozco: El «Prince Arthur»,
un crucero de primera clase..
Sacred blue,
Green ha bajado del barco.

PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

Aquí viene Green, ¡¡¡Green!!!

(Del diario de dirección)

En este espectáculo, donde la acción se desarrolla en la frontera
entre la vida y la muerte y donde se trata de asuntos mucho más

³⁷ En la obra de Witkacy, estas palabras las pronuncia Malayo I.

importantes que las peripecias de ficción de los personajes de la obra, sería una primitiva pedantería otorgar cualquier valor a la pregunta de por qué el profesor Green ha venido a Malasia, así como al sensacional hecho del nuevo arresto del iluminado del saber, el profesor Tumor.

Y consideraríamos una costumbre de cocineras que disfrutan consumiendo novelitas rosas el emocionarse con un happy end, en el que este profesor Green, tras eliminar a su rival, tendría el camino despejado para conquistar a la perversa Izia.

Dejemos, pues, al profesor Green estos rasgos que le convierten en un personaje misterioso y ambiguo, normal para un EXTRAÑO, un DESCONOCIDO, un FUNCIONARIO político DEL GOBIERNO.

Ya una vez se nos ha presentado.

Ahora aparece con una bandera negra pirata.

Presagio de la muerte, del terror y de un final teatral.

Pero para que no tenga parte en la victoria, es, además, un Don Juan de opereta.

Este papel simplificado lo desempeña en esta ocasión el SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

Se trata de ese mismo que apareció de repente en la Lección Nocturna, como un invitado

no deseado,

en la última reunión de bachilleres antes de la muerte,

esa espectral aparición, directamente de las trincheras o de alguna fosa común, recubierto de barro, con los jirones de un uniforme y con vendas, todavía dispuesto a cargar con la bayoneta calada.

Todo apunta a que ha llegado su

momento. La hora de la vacía victoria.
 Y del vacío desfile. Para aparentar.
 Dirige este pelotón vestido de levita
 fúnebre (un redingote) a su último desfile.
 Levanta su negro estandarte bien alto,
 por encima de los bancos de la escuela,
 ante su propia clase.

SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

¡¡¡Hip Hip Hurra!!!...
 ¡cojamos este país
 en nuestras manos!

DAGUERROTIPO HISTÓRICO

Todos posan espontáneamente para
 una fotografía conmemorativa.
 Los cadáveres también.
 Igual que en las fotografías antiguas, con esa pose
 se preparan para «entrar en la historia».
 Sobre sus cabezas ondea un estandarte negro.
 Esto es demasiado unívoco,
 convencional y... banal, como todas las
 fotografías descoloridas de los álbumes antiguos.
 Falta un aparato fotográfico de los de antes.
 Tiene uno nada más ni nada menos que ¡EL VIEJO
 DE LA BICICLETA!
 Lo monta delante.
 El VALS *François*, igual que en todas las
 otras situaciones importantes,

acompaña esta histórica escena.

El aparato no es un aparato cualquiera.

En su caja esconde posibilidades insospechadas.

El fuelle de la cámara se puede desmontar hasta el infinito. Se desmonta como una larga serpiente o como si fuese algún órgano fállico mecánico.

El mecanismo de esta misteriosa caja es vergonzosamente sencillo.

Así pues, nada relacionado con la técnica debería romper el hechizo de los felices tiempos del Señor Daguerre.

Al final del fuelle, por fuera, fijado, hay un cordel de suficiente longitud como para que, estirándose por todo el escenario, llegue hasta el fondo.

El cordel estirado se sujeta, por supuesto, con la mano, esperando el momento adecuado y la señal del fotógrafo.

A una señal dada se estira el cordel hacia sí, lo que provoca un desplazamiento preciso del fuelle de la cámara.

La longitud del fuelle desplazado se calcula en tres fases.

El fuelle se hace cada vez más largo.

Tras realizar la fotografía se deja ir el cordel.

Del resto se ocupa el fotógrafo.

Los trabajos de ayuda los realiza la MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE. Percibe evidentemente en esta caja mágica algún profundo parentesco con el destino.

VIEJO DE LA BICICLETA- FOTÓGRAFO

coloca, corrige, es exigente,
saca una antigua pistola,
grita excitado:

¡Atención!

dispara.

Al mismo tiempo el fuelle del aparato de desplaza
hacia delante.

Los que posan para la fotografía, sordos por el dis-
paro y la orden, se echan hacia atrás.

El fotógrafo hace un segundo disparo.

Suena un grito:

¡Atención!

Los que posan, con visible preocupación, con las
caras giradas obedientemente hacia el aparato y el
demoníaco fotógrafo, como hipnotizados
por el «órgano» friccionante de la caja mágica,
se desploman sobre los bancos, se revuelcan,
se agitan.

El fotógrafo hace un tercer disparo. Se oye el alari-
do del triunfante fotógrafo:

!!!Atención!!!

Renunciando a las reminiscencias fálicas,
podríamos en este momento comparar el fuelle de
la caja con la oscilante trompa de un elefante,
la cual con toda claridad estaría atacando a sus víctimas.
Los «modelos» del triunfante fotógrafo, presas del
pánico, se alejan a una distancia segura,
al fondo de la clase, bajo los bancos.

(Del diario de dirección, 1974)

Lo que más me ha excitado y conmovido –aparte de la idea misma de *La clase muerta*, por supuesto– ha sido la necesidad de ir más allá, superar las experiencias conocidas hasta la fecha, encontrar una nueva estructura para el espectáculo en la que la relación entre la obra de teatro preexistente y el contenido del espectáculo se conjuntasen en beneficio de la autonomía de la obra de teatro.

Debo reconocer que mi apego al texto literario y el reconocimiento de su necesaria existencia en el espectáculo ha sido muy fuerte.

El método utilizado por mí hasta ahora: una vía doble ‘obra de teatro-espectáculo’ se ha hecho insuficiente. A pesar de que excluía conocidos y reconocidos métodos del trabajo teatral profesional, empezando desde el nivel más bajo: desde la «fidelidad» al texto, pasando por la bien considerada «lectura» escénica del texto y llegando a las más altas cotas de «interpretación».

Todo esto me parecían pretenciosas zalamerías de los especialistas en dirección y uno de los motivos del hundimiento del teatro.

A pesar del –repito– descrédito por haber usado tanto estos métodos ya gastados –como entonces me parecía– (infelizmente, o quizás afortunadamente, nadie había reparado en esa comprometida situación), *La clase muerta* tenía que convertirse en un paso más allá, el más radical, para conseguir la plena autonomía del teatro. Considero que en este lugar debería recordar mi definición del arriba mencionado método de la vía doble: por un lado el texto de la obra de teatro, por otro la acción del espectáculo.

Esta concepción surgió de mi deseo de realizar un espectáculo de mi autoría y no de apoyarme en una obra de teatro (drama) construida con anterioridad por otro autor.

La realización de mi propia creación; ¡eso significa poder expresar de cualquier modo mis propias ideas, ésas que nacieron y que siguen naciendo en el ámbito de la pintura, a partir de consideraciones poéticas, filosóficas o estéticas!

Quiero expresar todo ello en el teatro,
en la acción del espectáculo.

A la pregunta de por qué, entonces, no escribo mi propia obra de teatro (drama), respondo,

y éste es el segundo punto de mi «credo»: No hace falta en general escribir una obra de teatro. Es, en mi opinión, un tipo de literatura anticuado, ¡que impide la realización de la plena autonomía del teatro! ¡Y es precisamente esta autonomía lo que desde el principio me ha interesado! La obra de teatro escrita debe ser, según los medios teatrales, repetida en el escenario. Esto equivale al reconocimiento del método de la reproducción, de la ilustración, y lo que es peor, de la interpretación. Y digo lo que es peor porque hoy cualquier mísero director tiene aspiraciones interpretativas, dado que le falta el conocimiento de la vieja pero honesta fidelidad con respecto a la literatura.

Construyo el espectáculo a partir de acciones, actividades, situaciones, circunstancias, personajes.

La acción se construye a partir de una sucesión de secuencias que no forma ningún *continuum* argumental, que no se desprenden la una de la otra, sino que cada una empieza de nuevo, desde el principio, temáticamente aislada, existiendo sólo para sí misma.

Lo que es más: su «vecindad» es sorprendente y absurda.

Se trata de acciones, situaciones, objetos separados de la vida y de las relaciones vitales. Desprovistas del utilitarismo y la servidumbre de la vida, se convierten en autónomas, reales, y lo que es más importante, purificadas de este modo de las manoseadas inclinaciones hacia la ilustración y la simbolización.

Son REALES. En esta palabra entra toda su radicalidad.

Las une un clima común, una idea. Por ejemplo, en el espectáculo titulado *La gallina acuática* se trataba de la idea del viaje.

Como ya hemos dicho, esta cadena de secuencias no tiene una lógica vital. ¡¡El método de evocación de esa sucesión sorprendente (¡esto es fundamental!) refleja una LIBERTAD radical!!

Las SECUENCIAS del espectáculo equivalen a los segmentos de la acción del drama, pero en ningún caso en sentido ilustrativo o simbólico.

Las secuencias de la esfera libre y autónoma del espectáculo con respecto a la secuencia de la obra de teatro (drama) nacen (ésta sería la definición más acertada) conforme al principio de la distancia y la otredad extrema, basada en el rechazo y las contradicciones provocadas por las normas morales, desvergonzadas y sorprendentes, en la frontera de lo «imposible».

Lo que las «une» es la TENSIÓN.

La fuerza de la tensión es la comprobación de lo certero de este acto, en el que no se puede definir qué parte es el objetivo y qué parte el disparo.

Esto significa que sería inocente y académico intentar buscar para la secuencia de la obra (drama) una serie de equivalentes de la acción autónoma del espectáculo. Esto llevaría a un cierto tipo de ilustración y la acción autónoma se iría al garete.

Se trata simplemente de un acto creativo, imposible de definir y al que atañen tan sólo conceptos como: ¡¡revelación, golpe de suerte, casualidad!!...

1974. Una pequeña aclaración: he expresado que no hay que escribir en absoluto obras de teatro y sin embargo he afirmado mi apego por este género literario.

Me gustaría aclarar la inconsecuencia de estas formulaciones.

Reconozco que la existencia del texto dramático es un elemento teatral extraordinariamente importante. No albergo la más mínima ambición de reformar el género literario llamado drama. Estoy convencido de que seguirá existiendo todavía mucho tiempo. Pero no se trata de eso. Considero que debería existir como proposición de teatro, que en la misma medida pudiese revolucionar el teatro, como espectáculo autónomo, y no sólo como el único material «interpretativo» (simplifico especialmente el problema).

Hay otras circunstancias. Cuando me enfrento a mis obras favoritas de Maeterlinck, Wyspiański, Ibsen, percibo claramente la importancia de esta forma literaria. Seguramente, el motivo de esta situación se encuentra en el hecho de que hemos sido educados en la gran y secular tradición del drama.

Se trata del gran teatro de la imaginación. ¡No necesita que se realice materialmente! ¡Ésta es mi firme convicción!

Queda por aclarar aún el hecho de escoger tan sólo a un autor. (En el teatro Cricot 2 el autor del que se trata es S.I. Witkiewicz.) Este hecho no es irrelevante. He negado de este modo el concepto de una aparente «riqueza formal», que se manifestaría en una «rica colección y selección» de numerosos autores.

Esta mezcla enmascara tan sólo la falta y pobreza de ideas y las posibilidades de desarrollo.

La elección de un solo autor en el teatro Cricot 2 conformó su carácter unitario, necesario, de solución única: las más profundas características de una creación autónoma y auténtica.

El descubrimiento de la idea de la vía doble (año 1961) arriba descrito me permitió en numerosas ocasiones repetir una frase de mi invención que decía: «no interpretamos a Witkiewicz, sino que actuamos con Witkiewicz».

Aquí acabo esta larga pero creo que necesaria digresión.

1974. Al empezar a trabajar en el nuevo espectáculo me di cuenta de que el método de la vía doble estaba perdiendo su fuerza y que había que ir más allá.

El material acumulado durante ese espectáculo era cada vez mayor... la atmósfera de la clase de la escuela, un intento de restablecer los recuerdos, el tiempo de la infancia, la revitalización de la memoria, los logros y los fracasos, así como la idea del Teatro de la Muerte, que se dibujaba de una forma cada vez más clara, abriendo así nuevos territorios y horizontes... todo esto apuntaba hacia las posibilidades del espectáculo autónomo en un grado mucho mayor que el que hasta la fecha se había pensado, sin necesidad de referirse al drama.

En la medida en que iba aumentando la cantidad de cuadros, situaciones, personajes, aparece el peligro de que este naciente y creciente contenido original del espectáculo pueda convertirse en una representación, en una ilustración de sí misma, de su propio contenido, es decir, que se convierta en un argumento que va a exigir claramente su representación y la restitución de todos aquellos elementos que yo había eliminado. Me doy cuenta de que este homogéneo material del espectáculo produce la aparición de manifestaciones argumentales.

Vuelvo a la idea de la doble vía pero un sentido distinto al anterior. En esta ocasión se trata de la obra de Witkacy *Tumor Mózgowicz*, una creación altamente imaginativa al mismo tiempo que, como es habitual en Witkacy, plenamente asentada en la realidad de nuestra vida.

Vuelve mi apego a la literatura. De ahí los conflictos, la indecisión ante inclinarme hacia el drama o, nuevamente, hacia el espectáculo y el teatro.

En la frontera de esta lucha es donde emerge poco a poco *La clase muerta*.

Los personajes de *Tumor*, al ser transpuestos en el escenario de la

clase de la escuela, portan consigo sus aventuras pasadas, su destino, acumulan todo el peso del hilo narrativo, liberando de éste la acción real del espectáculo y su cada vez más intenso contenido.

Se cruzan con las figuras de la clase de la escuela, quienes también existen en la frontera de la vida y la memoria; se organiza un tremendo embrollo, estamos ya del lado del sueño y la alucinación. Los personajes de *Tumor* dejan el escenario, desaparecen. La Realidad de la Clase de la Escuela se desarrolla de nuevo en su propio ambiente. Tras un momento vuelven, pero —como si su destino se desarrollase tras esta puerta, invisibles para el público— vuelven en otro punto del devenir de los acontecimientos.

De esta manera funciona el mecanismo necesario —para esta poética «operación»— de la trama, pero por otro lado, debido a estas pausas que son injustificadas desde un punto de vista lógico, la trama resulta invalidada y menospreciada.

Además, estos vacíos tienen todavía otro significado descrito en los ensayos de la introducción.

Este menosprecio programado de la trama, esta privación de cualquier valor y crédito de la trama, que carga con el peso de la idea, está totalmente justificado desde que el propio Witkiewicz colocó este peso nada despreciable del contenido en un sistema argumental de dudable reputación, en la frontera del *kitsch*, de la grafómana novela rosa y de la opereta.

Afortunadamente, de este modo evitó el insoportable *pathos*, el programatismo y otras plagas. En mi diccionario particular para prácticas parecidas tengo el siguiente término:

REALIDAD DEL RANGO MÁS BAJO

He aquí un fragmento
de la trama de *Tumor*:

El profesor Green busca por
los océanos, en el crucero
«Prince Arthur», al huido
de una indeterminada
prisión, al genial
matemático Tumor Mózgowicz.

Finalmente lo encuentra en
medio de una salvaje tribu de
malayos en el momento que
tras organizar un pogromo
se proclama su jefe.

Los esbirros de Green maniatan
a Tumor.

Y tan sólo ahora sale a la luz
el verdadero motivo de
este expedición punitiva:
el Profesor Green declara
públicamente

su boda con la hijastra de Tumor, en un delirio:

Izia, esta rabiosa furia del erotismo,
y que rompe definitivamente con
los Servicios Secretos, donde
trabajaba como alto Funcionario.

A Tumor lo llevan a rastras los
policías, agentes de Green,
y a Izia la lleva en brazos
el propio Profesor Green.

Sin embargo, en la Clase de la
Escuela
aparece del siguiente modo:

El SOLDADO DE LA PRIMERA GUE-
RRA MUNDIAL, un espectro
de las trincheras, cubierto de
barro,
vendas y sangre,
se echa sobre los hombros
a la PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA,
del mismo modo que
hasta hace poco había sacado a
varios heridos
del campo de batalla, horadado
por las granadas, en medio de
una lluvia
de balas...

se la lleva a rastras hacia la salida,
llevando en la otra mano
un estandarte negro,
y habla sin sentido como

SOLDADO-
GREEN

¡Señora, usted es la única mujer
que es digna de llevar mi
apellido! ³⁸

VIEJO DEL WC-
TUMOR

consigue decir todavía:

¡Green, viejo canalla! ¡Tienes
la chica más guapa del mundo!

MUJER DE LA LIMPIEZA

que substituye a los agentes de Green,
agarra al VIEJO DEL WC-TUMOR, lo arrastra fuera de
la puerta, gritando:

Cogedlo..., y agarradlo bien fuerte.

Porque se trata del cerebro más importante del mundo
civilizado!³⁹

SOLDADO-
GREEN

Inclinándose bajo el peso del cuerpo de
La PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA

¡Cómo te quiero, Izia!

Cómo se puede... Tan poco tiempo...

Tan poco... Y después tal

Ruptura... Cómo te quiero...

Todo se tranquiliza poco a poco.

³⁸ En la obra de Witkacy, Green le dice a Balantyna: «Repite, señora, estas palabras a la única mujer».

³⁹ En la obra de Witkacy esto es de Balantyna.

Los alumnos permanecen de pie al fondo,
tras los bancos.

En el transcurso de estos acontecimientos, la MUJER
DE LA CUNA MECÁNICA-ROZHULANTYNA
se ha quitado el vestido
de luto y ahora aparece vestida sólo
con una sucia camisa-harapo
se acerca como en un sueño a la
CUNA.

La pone en movimiento. El tableteo de las dos
bolas muertas de madera. El sonido
de la muerte.

La MUJER encogida, agachada sobre
esta cuna muerta...

Llena de dolor, de pena...
enajenada... se convierte otra vez en
víctima de un cruel ritual,
parecido a las oscuras prácticas
del exorcismo...

La MUJER TRAS LA VENTANA da la señal.

Se pone de pie en el banco. A través del cristal se
puede ver su cara, torcida por la ira y por el
odio.

MUJER TRAS LA VENTANA

Y vosotros, niños, id a dar una vuelta.

El día es maravilloso. Se respira una primavera
en el aire... Las mariposas... han abandonado
sus capullos... No saben, pobrecitas,
que aún no hay flores

¡¡¡y que les espera morir de hambre!!!

El rítmico tableteo de las bolas en la cuna.

Los alumnos corren alrededor

de los bancos, se detienen ante

LA MUJER inclinada sobre LA CUNA,

le escupen,

le tiran los trozos de libros,

la vejan,

le lanzan mudos insultos,

siguen corriendo, la carrera se convierte

en una ceremonia ritual,

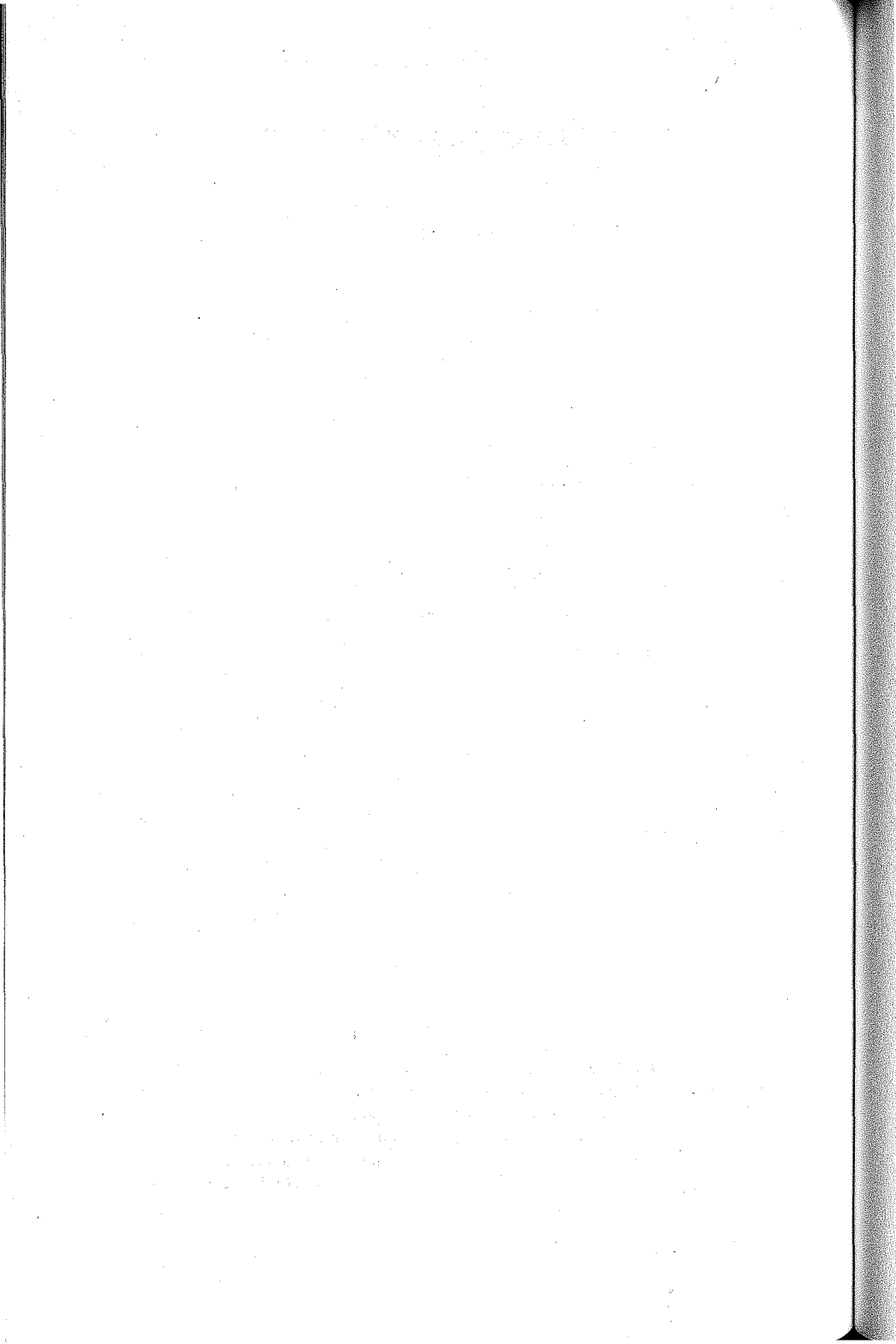
en cierta cruel exclusión

de la sociedad.

La MUJER TRAS LA VENTANA enloquece,

enfurecida, excitada,

LA CARRERA continúa alrededor de los bancos.



[Tercera parte]

Entonces, al ritmo del tableteo

de las bolas se empieza a percibir la canción

de la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA:

una canción de cuna en

yiddish:

MUJER CON CUNA MECÁNICA

as du west sein reich sündale

wdu dich der manen lüdale

rozynkalech myt mandlyn

rozynkalych myt mandlyn

dus wet sein dein beruf

myt dein west du judale handlyn

schluf mein sundale schluf...⁴⁰

(Del diario de dirección, 1974)

En la obra de Witakcy entramos ya en el tercer acto. La trama se hace cada vez más enmarañada y difícil de descifrar para el lec-

⁴⁰ Fragmento (libremente adaptado) de la conocida canción de cuna yiddish *Rozinkes mit mandlen* (Pasas con almendras). En su forma correcta: Az du west zajn raich Zindele / dich der mamen lidele / rozinkelech mit mandlen / rozinkelech mit madlen / dus wet zajn dajn baruf / mit dajn westu Jidele handlen / shluf majn Zindele, shluf. Información sobre esta canción popular: Przemysław Piekarski.

(Cuando seas rico, Zindel / serás la canción de mamá / pasas con almendras / pasas con almendras / eso serás tú / contigo negociarás Yidel / duerme, mi Zindel, duerme.)

tor. Ahora todo se apresura hacia su final. Todo sucede cada vez más rápido y como presa del pánico, como en una película a cámara rápida. El autor no esconde que en el último acto debe regular todos los conflictos. Hace esto apresuradamente y —debemos afirmar— de cualquier manera, sin preocuparse demasiado por cualquier tipo de verosimilitud o psicología. Hay en esta premura cierto tono de catastrofismo y pánico. Todo está manga por hombro. En esta confusión se vuelve natural y justificado tomar a la ligera los valores estéticos y la materia de la composición, que puede herir el delicado gusto del esteta con escandalosas analogías con el *kitsch* y la opereta. Se desmorona todo el orden de las esperanzas y presagios hasta ese momento. La acción se configura como por primera vez, en una locura irresponsable.

Incluso el paciente y atento espectador renuncia rápido a la ambición de acompañar el desarrollo de los acontecimientos y el ritmo de los estados de ánimo y las situaciones, que cambian a un ritmo frenético, rindiéndose por fin ante la alocada tempestad que se forma en las cuatro paredes de esta TERRIBLE HABITACIÓN BURGUESA.

En el espectáculo esto no tiene la más mínima importancia.

En esta pobre clase escolar, la MUERTE recoge su cosecha.

Aquí nadie sueña con llegar a un correcto desenlace y un satisfactorio final.

Los héroes de *Tumor* irán muriendo uno tras otro y tan mezclados con los otros ¡que lo harán anónimamente!

Continuación:

DIÁLOGO-SIMULACIÓN

Tumor está de nuevo en su casa.
 En total tranquilidad. Sin la más mínima huella de
 todas las anteriores aventuras y viajes.
 Como si no hubiesen ocurrido.
 Ha nacido Izydor, quien a lo largo de dos actos
 había permanecido en el seno de Rozhulantyna.
 Tormentoso y como siempre escandaloso
 diálogo entre Tumor y Rozhulantyna.
 Tumor anuncia ante todos
 su irrevocable decisión de divorciarse
 de Rozhulantyna.

(Del diario de dirección)

Sería algo inocente entrar en este conflicto pequeñoburgués.
 Tenemos cosas más importantes de las que ocuparnos.
 Mantengamos tan sólo la temperatura de esta escena matrimo-
 nial. La comicidad que se oculta siempre en el fondo de escenas
 como ésta frena la creciente tragedia del estado de ánimo ante-
 rior, lo hace más evidente, quitándole ese exceso de *pathos*, habi-
 tual en este tipo de situaciones, que al crecer a un ritmo tan rápi-
 do amenaza la claridad y realidad de la escena.
 Para quitarle a esta disputa la ficcionalidad, reducimos su
 «semanticidad» hasta un sistema casi abstracto —porque no lleva
 a ningún punto—, pero que mantiene toda su «jugosidad» dis-
 cursiva, sus frases más cotidianas, que limitan con la más com-
 pleta incapacidad mental, sin sombra alguna de contenido. Sin
 entrar en consideraciones analíticas: simplemente un «parlo-
 teo» de comadres y cotillas de pueblo.
 En nuestro diccionario lo vamos a llamar «diálogo-simulación».

Sin un objetivo real y a decir verdad sin respuesta, porque el VIEJO DEL WC-TUMOR, a quien va dirigido todo esto, se ha quedado anclado en las muecas y los gruñidos inarticulados.

Diálogo-Simulación.

Cierta habla continua de la que oímos sólo la entonación y no entendemos el contenido.

Alguien discute, se excusa, se lamenta, etc.

Cada cuestión se acaba de forma decidida, con un punto, lo que significa que va dirigida hacia alguna conclusión, tras la cual no habrá nada más que añadir.

Y en realidad, por lo que respecta al contenido, ni huella de cualquier clase de punto culminante, de conclusión, de objetivo.

La entonación, llena de significado y determinación, se desarrolla más allá del completo vacío.

Cada fragmento debe tener un claro significado entonativo: reproche, excusas, acusaciones, lamento, justificaciones, amenazas, maldición, incesantes preguntas, aburridos recuentos...

...A decir verdad, podríamos olvidarnos de esta complicada trama de la obra de arte. No obstante, esta influencia recíproca —sobre el contenido del drama y los destinos de la Clase de la Escuela— se convierte en un juego igualmente apasionante tal como la propia trama del espectáculo, la cual yo llamo:

PACTOS CON LA MUERTE.

Por ello seamos pacientes y acompañemos todavía un poco las andanzas de Tumor.

EN LA OBRA DE TEATRO

la aventura
del matrimonio
continúa

EN EL ESPECTÁCULO

DIÁLOGO-SIMULACIÓN

continuación:

la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA-

ROZHULANTYNA

se arrastra de rodillas hacia el

VIEJO DEL WC-TUMOR,

que habla sin pausa, monótona-
mente, se queja, solloza,

se lamenta:

«Alguien podría decir

que no lo parece,

pero mejor no hablar

demasiado,

porque si por casualidad,

y aquí no hay ninguna seguridad,

porque en realidad

nadie tiene nada que esconder,

aunque alguien podría

sospechar...

pero mejor antes,

porque nunca se sabe,

y si lo pareciese,

nadie llegaría,

y sólo después...

como ya se dijo una vez,

y ya no hay nada que hacer.

Pues eso fue así,

para que lo sepas,

porque alguien podría decir,

aunque nadie puede acusar

y no hay seguridad alguna,
como ya se mencionó una vez,
que sea como sea
no llegará a la verdad
y no se podrá hacer nada...
y para que no pienses mal de mí,
porque me repito,
y para que no parezca,
porque ya ves que no es nada
seguro
y en realidad ya no hay nada que
hacer,
y si alguien así,
y aquí nada,
y allí...
ni aquí ni allá...
no se sabe dónde...
no se puede hacer nada
ni aquí ni allá...
no se sabrá la verdad...
y... y... y... y y y...»

Atención: durante el Diálogo-Simulación y más tarde numerosas situaciones se van a desarrollar simultáneamente. Algunas tienen que ver con la obra de teatro, otras son independientes, pertenecen a la atmósfera de la Clase de la Escuela.

EN LA OBRA DE TEATRO

La discusión matrimonial
la interrumpe
la entrada del Profesor Green.
El afortunado rival de Tumor
en la competición por la
mano de Izia.
Green trae noticias
sobre la victoria de
la teoría de Tumor.
¡Imprudente!
Pierde a Izia, a la que de nuevo
empieza a interesar el genio
de las matemáticas.
Pero para este académico
la carrera científica significa
más que los éxitos eróticos.
Green se empeña en sonsacarle
los misterios de la teoría a Tumor
para convertirse en su sustituto.

VIEJO CON DOBLE-
GREEN

¡Profesor!⁴¹
dime a mí solo,
dime, ¿de qué modo
has conseguido el modelo para la clase n de números?
Dime, ¿qué es el tumor-uno?

EN EL ESPECTÁCULO

El VIEJO CON DOBLE-GREEN
Quien hasta ahora
y por evidentes
motivos manoseaba a la medio
PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA,
la abandona,
corre hacia el frente
e, interrumpiendo el Diálogo-
Simulación,
se dirige a TUMOR,
o mejor dicho,
al VIEJO DEL WC:

⁴¹ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

VIEJO DEL WC- TUMOR

¡Eres tonto del bote!⁴²

EL VIEJO DEL DOBLE-GREEN
vuelve cabizbajo
a su anterior posición,
es decir, a agobiar a la
PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA.

LAVADO DE CADÁVERES

(Del diario de dirección)

Durante la infancia, la CLASE y los BANCOS eran una y la misma cosa. Después, cada uno de ellos marchó por su propio camino. Y ahora, cuando han vuelto para este su último espectáculo, tras una vida completa, ya no les une nada,

son unos EXTRAÑOS y unos DESCONOCIDOS.

Los cuerpecitos de los niños –su infancia– que cargan sobre sí y que podrían ser los únicos en despertar todavía su memoria... están muertos. Ellos mismos están casi muertos, tocados por una enfermedad mortal. A este precio: OTREDAD y MUERTE, tienen la oportunidad de convertirse en OBJETOS de la obra de teatro.

Justamente esta OTREDAD, que les aproxima al estado de objeto, borra algo insignificante para la obra, la biológica, orgánica y naturalista vida.

A través de estas «víctimas» se convierten en elementos de la obra de teatro. ¡Justamente vivo!

El ESPECTÁCULO se ha convertido para ellos en su nueva vida.

⁴² Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

Pero durante el desarrollo del espectáculo han empezado a fraguarse pactos, familiaridades, relaciones, diferencias.

Empezaron, como una brumosa niebla, a revelarse figuras formadas por la vida, visibles sólo para ellos y no siempre distinguidas.

Y así poco a poco, conforme se desarrolla el espectáculo, todo tiende a la justificación argumental, una natural manifestación vital, a abandonar este sitio donde debía construirse una obra de teatro perfecta y cerrada; una impía y herética creación humana, y no una divina reproducción de la naturaleza.

Hay que devolverles su cualidad de EXTRAÑOS. Quitarles esta apariencia ficticia y vital.

Avergonzar. Desnudar. Arrasar como en la escena del Juicio Final. Peor. Llegar a la esfera más deshonrosa. Como cadáveres en la morgue.

Y no otro sino la MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE puede encargarse de esta despiadada pero necesaria operación.

La MUJER DE LA LIMPIEZA lleva a cabo su cometido con habilidad profesional e implacablemente. Trae un cubo de agua y un trapo. Lava los cuerpos, estruja el trapo, el agua sucia chorrea sobre el suelo. Desnudar los cuerpos, lavar las partes íntimas del cuerpo, los muslos, la barriga, las nalgas, los pies, los talones, la cara, entre los dedos, en los agujeros de la nariz, en las orejas, en las ingles, sacudir y remover los cuerpos brutalmente y sin ninguna ceremonia.

Constante tableteo rítmico de los bolas en la cuna.

La tosca y pobre CUNA, parecida a un pequeño ataúd, se mueve monótona e ininterrumpidamente, primero a un lado, luego al otro, sin que se pueda encontrar nada de la ternura materna en esta triste caja, movida por los engranajes de su mecanismo, en lugar del lloriqueo de un niño, el seco tableteo de unas muertas bolas de madera, que golpean la tablas del ataúd.

La morgue.

La MUJER DE LA LIMPIEZA, terriblemente indiferente, precisa y sistemáticamente ejecuta el ritual de lavar los cadáveres.

EN LA OBRA DE TEATRO

El conflicto familiar
se acaba con la definitiva
decisión de Tumor,
y con las invenciones:

EN EL ESPECTÁCULO

Al final del DIÁLOGO-SIMULACIÓN
la MUJER DE LA LIMPIEZA da la
vuelta al VIEJO DEL WC-TUMOR en
el banco,
le quita los pantalones,
los calcetines y los zapatos, le
levanta las piernas una tras
otra, lava, frotando brutalmente
con el trapo.

EL VIEJO DEL WC-TUMOR
en esta posición de cadáver
escucha los razonamientos de la
enajenada por la desesperación
VIEJA DE LA CUNA MECÁNICA-
ROZHULANTYNA.

Tumor, al límite de su paciencia
por la interminable y
aburrida letanía,
enojado, se sienta sobre el tablón
del banco, las piernas y los pies
desnudos le cuelgan
cómicamente, sin pantalones,
se pone en su sitio los binóculos
que se le caen, y justo en el
momento en el que la infeliz loca
finalmente acaba
con su acusación, grita:

VIEJO DEL WC- TUMOR

⁴³ ¡¡¡Hoy he pedido el divorcio!!!⁴⁴

¡Desaparece de mi vista, maldita perra!

¡¡¡Soy el amo del mundo!!!

Lo mismo dice Tumor en la obra de teatro.

Gracias a las explicaciones anteriores
sabemos por qué...

(Del diario de dirección)

En la obra de Witkacy ahora llega un momento particularmente dramático y sorprendente: Rozhulantyna ha enloquecido a causa de su orgullo herido y ha arrojado el bebé por la ventana. Al leerlo, esto puede impresionar incluso al lector menos formado. En el escenario del teatro más convencional no se tratará más que de un mísero truco.

Por este motivo y por otro más todavía, fundamental, que rechaza cualquier ilustración del texto dramático, no vamos a preocuparnos por ello.

A partir de este ejemplo puede resultar más comprensible mi convicción básica de que ningún proceder escénico de tipo «ilustrativo» puede ser capaz de convertirse en un equivalente de la fuerza comprendida en una situación dada expresada por la estructura del texto.

La interpretación que se apoya en esta convención es considerada hoy inocente y primitiva.

⁴³ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

⁴⁴ En la obra de Witkacy estas palabras las pronuncia Tumor ante la aparición de Green.

Volvamos al incidente del recién nacido arrojado por la ventana. Remarco que continuamos en categorías de vida, lo que quiere decir que el texto dramático se referirá siempre directamente a la experiencia vital. Esta es la ley de la estructura del texto. Aquella conmoción vital provocada por un acto tan salvaje no consigue ser reproducida por ninguna ilustración, ni con las operaciones y técnicas más «trompe-l'oeil».⁴⁵

¡Y precisamente por todo ello renunciamos a estas inocentes prácticas!

ACCIÓN INSENSATA DE LA MUJER DE LA CUNA

EN LA OBRA DE TEATRO:

EN EL ESPECTÁCULO:

Rozhulantyna
a la afrenta de Tumor
responde:

LA VIEJA DE LA CUNA MECÁNICA-
ROZHULANTYNA
en respuesta a la afrenta del
VIEJO DEL WC-TUMOR se levanta
con cierta decisión interna
y dice:

VIEJA DE LA CUNA MECÁNICA-
ROZHULANTYNA

⁴⁶ ¿Ah, sí?

¿Así que todo lo que he hecho es para nada?

¿Soy yo la que debe ser vapuleada además de haber recibido

⁴⁵ (francés): Literalmente «engañar al ojo», término de la pintura ilusionista. En español se suele traducir por «Trampantojo» (trampa ante el ojo), [N. del T.]

⁴⁶ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

una humillación?
 ¿Te atreves a denigrar
 todo lo que es sagrado para mí?
 ¡Aquí tienes, redomado comediante!

Rozhulantyna
 arroja
 el recién nacido
 por la ventana.

Todos se quedan se han quedado
 petrificados y como a la espera,
 observando a la furiosa vieja.
 Ésta se dirige con paso firme
 pero algo rígido hacia la cuna.
 En este silencio el tableteo de las
 bolas se hace insoportable.
 La vieja, enajenada, vestida con su
 mísera y pobre camisa, descalza,
 mete las manos en la cuna, envuel-
 ve las bolas en unos sucios hara-
 pos, las sostiene en sus
 brazos rígidamente estirados y, sos-
 teniéndolas como algo sagrado, se
 acerca lentamente
 al VIEJO-TUMOR.

(Del diario de dirección)

En todo esto debe haber algo de sueño.

Estas bolas secas, las cuales en el curso del espectáculo se han
 convertido, por un lado, en una imagen mística o símbolo del
 niño —mediante su baja y ruin naturaleza o cosificación—, en
 cierto modo convierten a este niño en un objeto muerto, al que
 matan y mutilan...

Estas bolas se han convertido en algo sagrado,

y al mismo tiempo en sacrílego. Algo intocable, y al mismo tiempo maldito. Invisibles en el interior de esta CUNA-ATAÚD parecían estar indisolublemente unidas.

¡Sacarlas de allí se ha convertido en un acto intolerable e inadmisibile!

EN LA OBRA DE ARTE:

Green trastornado
por el crimen
de Rozhulantyna

EN EL ESPECTÁCULO:

El VIEJO-TUMOR,
terriblemente asustado,
con la mirada clavada en la cuna
y en esa cosa
con la que la VIEJA-
ROZHULANTYNA se le acerca,
se tapa con las manos,
en un movimiento de defensa y
rechazo. La VIEJA-ROZHULANTYNA
está ya junto a él, le golpea con
este paquete, él la agarra con las
manos, de fondo el gemido de
toda la clase. El VIEJO-TUMOR,
de repente, con toda la calma del
mundo, como si no hubiese pasado nada, se mete el paquete en
el bolsillo. En ese momento entra
volando el VIEJO DEL DOBLE-GREEN,
trastornado grita:

VIEJO-GREEN

⁴⁷ ¡Pero señora!,
 ¡Así no puede ser!
 ¡Qué barbaridad!

COMPORTAMIENTO ESCANDALOSO DEL VIEJO DEL WC

EN LA OBRA DE TEATRO:

Józef, el padre de Tumor,
 cae como Pilatos en el Credo:

EN EL ESPECTÁCULO:

El VIEJO DE LA BICICLETA-JÓZEF
 entra en el momento más
 inoportuno.

El viejo esclerótico no se da cuenta de lo que está ocurriendo. Mientras empuja su bicicleta lee el periódico, y señala en él algo con el dedo que muestra a todos, pero nadie le escucha particularmente.

Le mete el periódico bajo la nariz al VIEJO-TUMOR, su hijo, y silabea:

VIEJO CON BICICLETA-
JÓZEF

⁴⁸ ¡Pido un favor! ¡Se trata

⁴⁷ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

⁴⁸ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

de mi hijo del que hablan en los periódicos!
 ¡Héroe! ¡Pensador! ¡Genio del pensamiento!...
 ¿Y dónde está esa isla? ¿Y es verdad
 que se proclamó hijo de la montaña de fuego?
 Oh, hijito, qué mal que renegaste
 de tu trabajador padre, y por eso no te librarás
 del castigo...

Tumor
 completamente
 fuera de sí:

Aún balbucea alguna cosa, pero
 irritado hasta el extremo
 el VIEJO-TUMOR
 le quita el periódico
 y lo arroja
 con rabia al suelo...

VIEJO-TUMOR

⁴⁹ Por cien mil demonios,
 quita de mi vista ese papelucho.

Los mozos traen
 el cadáver
 del recién nacido
 defenestrado.

mira a ese pobre niño,
 se mire como se quiera, es su
 padre, saca del bolsillo
 las dos bolas y se las da como
 «pourboire»⁵⁰. Se arregla los
 binóculos. Aún sin pantalones.
 Las piernas desnudas le cuelgan.
 Pero mantiene el gesto señorial.
 El viejo Józej coge las bolas en sus
 manos, con extremada delicadeza
 y con cariño:

⁴⁹ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

⁵⁰ (del francés): Propina.

VIEJO CON BICICLETA- JÓZEF

¡Ni siquiera perdonaron a un
pobre niño, canallas!

El viejo Józef
abandona la casa
de Tumor.

aguantando las bolas como
si fuesen
reliquias, camina erguido,
con paso ceremonioso,
se dirige hacia
la cuna, se detiene,
concentrado en algo
alza las bolas,
como si se las enseñase
al público,
tras lo cual las arroja
al interior de la cuna,
como a una tumba.

Mira por un instante al fondo,
Después vuelve apresuradamente
al lugar donde tiene su BICICLETA,
para emprender su último viaje.
Pero antes de que parta para
siempre, se dirige al público,
sonríe, y con cierto gesto
ceremonioso
saca del bolsillo un gran
pañuelo blanco, doblado,
lo desdobla con extrema
precisión, por etapas, lo agarra
por una punta, y tal como se hace

en las despedidas, lo agita.
 Evidentemente se despide
 del público y de todos. Tras acabar
 dobla el pañuelo con igual-
 precisión, primero por la
 mitad, después en cuatro partes,
 lo mete en el bolsillo.
 Y así continuará sin pausa
 y hasta el final.
 Esta secuencia se llama:

EL PASMADO VIEJO DE LA BICICLETA SE VA, DESPIDIÉNDOSE DE TODOS

Ya partir de aquí no va a dejar de irse y despedirse.

CONTINÚA EL LAVADO DE CADÁVERES

Durante todos estos acontecimientos la MUJER DE LA LIMPIEZA continúa con su «lavado de cadáveres». Ahora es sometida a este brutal y vergonzoso ritual la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA-ROZHULANTYNA, quien después de la airada discusión y del horroroso incidente está sentada en una montaña de basura y de papeluchos podridos, completamente agotada, vestida con su sucia y rota camisa, descalza, casi desnuda. Pero todo ello parece importarle poco.

La MUJER DE LA LIMPIEZA empieza a apresurarse. Corre con el cubo y el trapo hacia la PROSTITUTA-LUNÁTICA-IZIA, le quita sus

altas botas de cordones, la gira,
 le dobla la falda bien alto, le lava durante
 mucho rato
 y con dedicación los muslos, las rodillas,
 las pantorrillas
 y los pies, con naturalidad le descubre el pecho,
 el mismo que la interfecta mostraba sin
 vergüenza alguna,
 y se lo lava con pasión.
 Todo esto huele a necrofilia.

DE NUEVO GREEN. ASQUEROSA ADULACIÓN

EN LA OBRA DE TEATRO:

EN EL ESPECTÁCULO

Al ver al VIEJO DE LA BICICLETA-
 JÓZEF, que se despide de todos
 y agita su enorme
 pañuelo
 blanco, la MUJER DE LA CUNA
 MECÁNICA-ROZHULANTYNA dice:

[MUJER CON CUNA MECÁNICA-
 ROZHULANTYNA]

⁵¹ ¡Padre legítimo, el hombre
 se ha evaporado⁵² como el éter!

⁵¹ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

⁵² En Witkacy: «se ha esfumado»

Tras decir esto se sienta
 en la taza del conocido
 retrete rural, preparándose
 para su última
 aparición en este espectáculo.

El pícaro y servil Green
 adula
 a Tumor:

Entonces ocurre algo
 excepcionalmente
 molesto. Aunque a decir verdad,
 en este apocalíptico circo
 ya no hay
 nada que nos
 pueda sorprender.
 El VIEJO DEL DOBLE-GREEN,
 este tipo miserable, se acerca
 corriendo y
 se tumba servilmente en el suelo,
 a los pies desnudos del VIEJO DEL
 WC-TUMOR.
 En un impulso en cierto modo
 erótico y
 pervertido empieza a abrazar
 sus piernas,
 a babosearlas, a prácticamente
 violarlas...

VIEJO- GREEN

⁵³YO todavía estoy aquí,
yo me quedaré con él.

Tumor sin embargo
lo rechaza con los peores
insultos:

Esta inefablemente desagradable
situación

estimula aún más a la MUJER DE
LA LIMPIEZA, quien con pasión y
rabia le quita los pantalones al
depravado,

lo desnuda, lo tumba y empieza a
lavarlo con sus trapos mojados:

piernas, muslos, nalgas,
sin prestar atención a los gritos
insistentes, le azota con el trapo
sucio y húmedo como

si se tratase de un látigo.

[EL VIEJO DEL WC-TUMOR]

insensible a su repelente
adulación

le ofende con los peores
improperios:

VIEJO DEL WC- TUMOR

⁵⁴Tú, miserable cangrejo, tú, fisgón

⁵³ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

⁵⁴ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

de pensamientos inconcebibles,
 tú, enfermo mental mantenido por una depravada golfilla...
 tú, necio trapero,
 tú, jaula de pájaros de colores⁵⁵,
 tú, picardía, tú, lacayo
 de la infinitud cortesana...

EL VIEJO SORDO TRAE UNA NOTICIA FUNESTA. LA INFINITUD O LA LIMPIEZA DE LOS OÍDOS

EN LA OBRA DE TEATRO:

El hijo de Tumor trae
 una noticia funesta, difundida
 por sus enemigos,
 que dice que el profesor
 Mózgowicz,
 en la nueva versión de
 su teoría, renuncia al
 concepto de la infinitud...

EN EL ESPECTÁCULO:

La MUJER DE LA LIMPIEZA
 entra al trote, cargando sobre los
 hombros
 al VIEJO SORDO, quien,
 como los repartidores de diarios,
 grita la última enigmática
 sensación:

VIEJO SORDO (HIJO DE TUMOR)

⁵⁶ ¡Escuchad! ¡Escuchad!
 ¡Soportad sólo esta noticia!⁵⁷

⁵⁵ En la obra de Witkacy: «Para esto hace falta tener la cabeza sobre los hombros, y no una jaula para pájaros de colores».

⁵⁶ Fragmento del texto de la obra de teatro usado en el espectáculo.

⁵⁷ En la obra de Witkacy, Alfred dice: «¡Escuchad! Y tú también, mamá. Tan sólo te suplico que soportes esta noticia...»

Tumor Mózgowicz...
 ha sido víctima
 de su propia debilidad...
 (y así una vez tras otra...)

La clase acoge con entusiasmo
 este absoluto sinsentido
 y prepara su última
 broma escolar, cuya víctima
 va a ser, por supuesto,
 el VIEJO sordo como una tapia,
 quien como para la ocasión
 es traído a cuestras por
 la MUJER DE LA LIMPIEZA.

Este número circense requiere una preparación
 especial.

El VIEJO DEL DOBLE y el DOBLE
 tiran al VIEJO SORDO al
 suelo, lo ponen recto,
 tras lo cual pasan por un tubo
 un cordel largo anteriormente preparado
 y fijan ese tubo bajo el anticuado
 sombrero del VIEJO.

Dos de los agujeros del tubo se encuentran
 justo junto a la oreja. Parece como si
 el cordel entrase por las orejas
 y pasase por la cabeza del VIEJO SORDO.

Ahora sólo hace falta tirar.

Y efectivamente los dos dobles,
 alejándose lo máximo posible,
 tiran del cordel hacia sí, primero
 a un lado, luego al otro.

El VIEJO SORDO permanece en el centro
y efectivamente da la sensación
de que está enhebrado con una cuerda.
Así se desarrolla esta limpieza
de los oídos. El viejo no deja de gritar
por la sensación.

INJUSTIFICADA CARRERA DEL VIEJO SORDO

Y éste igualmente va a correr a partir de ahora incansablemente,
sin fin y sin objetivo.

Aparentemente el VIEJO SORDO
se ha animado, porque él mismo
decide a su vez ejecutar este ejercicio
circense. Estira del cordel, primero a
la izquierda, luego a la derecha.
Lo hace como un autómeta:
Corre. Se detiene. Se limpia los oídos.
Grita: Tumor Mórgowicz ha sido víctima...
Se detiene, como si el mecanismo
hubiese dejado de funcionar.
Pausa. El mecanismo empieza a
funcionar de nuevo.
Los resortes funcionan. El viejo, así
como de repente, ha tomado de nuevo una deci-
sión. Corre. Se detiene. Se limpia los oídos,
tirando del cordel primero hacia un lado, luego
hacia el otro. Grita: Tumor
Mórgowicz ha sido víctima...
se queda inmóvil. Pausa. Y así hasta el infinito.

DOS CADÁVERES DESNUDOS, VÍCTIMAS DEL VIEJO
 DEL WC, LE PROVOCAN
 APOPLEJÍA
 EL VIEJO DE WC CAE MUERTO
 JUNTO CON SUS DIFUNTOS

Y así se caerán y levantarán sucesivamente, eternamente.

El VIEJO DEL WC-TUMOR ya con anterioridad había empezado a realizar una extraña actividad: de pie en el banco, con movimientos monótonos y uniformes, como en un sueño, limpia infatigablemente LA VENTANA.

La MUJER TRAS LA VENTANA se ha puesto lo más alto posible para poder observar con claridad el agónico momento de toda LA CLASE.

El SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL resulta evidente que tiene algún plan satánico para una última broma escolar, porque arrastra al VIEJO AUSENTE DEL ÚLTIMO BANCO-PATAKULO EL VIEJO, ignominiosamente asesinado por el VIEJO-TUMOR y que yace

en un rincón. Lo sienta en el banco, de un lado tiene al VIEJO-TUMOR, quien limpia constantemente los cristales sucios de LA VENTANA, y del otro lado coloca al VIEJO PEDOFIEMIAK-PATAKULO EL JOVEN. Les explica algo a ambos y los deja solos.

Ambos Patakulos están desnudos como en el Juicio Final. Ambos, como corresponde a los difuntos, están rígidos, idealmente «en face» hacia los bancos y los espectadores.

Ahora el DIFUNTO JOVEN gira su torso como sobre su eje hacia el VIEJO-TUMOR, levanta la cara hacia él y «se hace el muerto». A continuación cae muerto. Alarido del VIEJO-TUMOR, quien con aversión gira la cabeza para no ver la máscara del DIFUNTO. Pero por otro lado le espera una visión aún más horrible. El DIFUNTO-VIEJO, el viejo Patakulo, repite de forma perfecta el movimiento de su desgraciado hijo y «se hace el muerto». Vuelve a su posición (siempre con si girase sobre su eje) «en face» hacia los espectadores y rígido como una madera cae sobre un banco, con la cara girada hacia el suelo. Se le ven sólo los hombros desnudos y la parte de atrás de la cabeza. (Es necesario mantener la precisión y automatismo de los movimientos que imitan los efectos del mecanismo del reloj.) El VIEJO-TUMOR, igual por otro lado que en el texto de la obra de teatro, se aprieta el corazón y grita: ¡¡¡Patakulo!!!... y atacado por la apoplejía cae sobre los cuerpos de sus víctimas. Y así seguirán cayendo y levantándose eternamente, hasta el infinito, y en lo que respecta al espectáculo, hasta el aburrimiento.

EL BEDEL TAMBIÉN PARTICIPA

Al grito de «¡¡Patakulo!!»
El viejo BEDEL se levanta bruscamente

como obedeciendo una orden, saluda y canta
fiel el himno austriaco:

Gott erhalte,
Gott beschütze,
Unsern Kaiser,
Unser Land

CONCURSO FÚNEBRE DEL SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL VACILACIONES DE LA MUJER DE LA CUNA MECÁNICA

EL SOLDADO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL asume la responsabilidad de acabar con el desarrollo de la trama, a pesar de que no figura en el índice de personajes de la obra de Witkacy.

Une esta obligación formal a su condición de soldado de las trincheras que se apresta al ataque. Para no alejarse del ánimo dominante en *La Clase Muerta*, sostiene en la mano un estandarte negro en señal de luto. Y así correrá con este estandarte negro, caerá ante la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA-ROZHULANTYNA, como si una bala le hubiese alcanzado mortalmente, y gritará, levantando el estandarte con el mismo movimiento como el que aparece en el famoso sello del soldado que muere en la batalla de Verdún.

¿Quieres, señora, convertirte
en la quinta marquesa Of Nevermoore?⁵⁸

⁵⁸ En la obra de Witkacy: «¿Quieres, señora, convertirte en la marquesa de Fifth Maske-Tower».

Atacada de ese lacónico modo
 la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA-ROZHULANTYNA
 ROZHULANTYNA, meneándose, responde:

Pero Señor Alfredo,
 ¡es demasiado pronto!
 (o: ¡no tan deprisa!)⁵⁹

Y ellos a su vez van a repetir en adelante
 estos gestos y palabras cada vez
 más vacíos y sin sentido

LOS ALUMNOS JUEGAN A LAS CARTAS CON LAS ESQUELAS

EL VIEJO AUSENTE DE LA PRIMERA FILA, EL VIEJO DEL DOBLE, EL DOBLE, LA PROSTITUTA-LUNÁTICA Y LA MUJER TRAS LA VENTANA

se acomodan en el primer banco y hacen lo que se suele hacer cuando ya no hay nada que hacer, es decir, empiezan a jugar a las cartas.

Además, se trata de una actividad no permitida en la escuela y por lo tanto plenamente relacionada con la atmósfera de la clase de la escuela.

Y como se trata de La Clase Muerta, pues juegan a las cartas con ESQUELAS.

Juegan cada vez más apasionadamente y arriesgando más.

Las ESQUELAS pasan de mano en mano,
 las esquelas cubren las esquelas,

⁵⁹ En la obra de Witkacy: «Así de inmediato no se puede».

el TABLETEO de las bolas dentro de la cuna-ataúd
 se mezcla con el *in crescendo* vals François.
 Los jugadores cantan silabeando
 el conocido juego de palabras infantil:

PITO PITO

COLORITO

¿ADÓNDE VAS

TÚ TAN BONITO?

A LA ERA,

VERADERA,

¡PIN PON FUERA!

y así sin parar...

LA MUJER DE LA LIMPIEZA-MUERTE INTERPRETANDO SU NUEVO DESVERGONZADO PAPEL

La MUJER DE LA LIMPIEZA, que en cierto momento
 había desaparecido imperceptiblemente, vuelve
 con un nuevo papel.

Las sucesivas etapas de la metamorfosis de esta tía
 de la clase van desde la repulsiva y amenazante
 MUJER DE LA LIMPIEZA,

mostrando progresivamente los rasgos afilados de
 la MUERTE,

hasta la única y posible profesión
 asumible en este teatro de tumbas:

la de vulgar PROPIETARIA DEL BURDEL.

Ahora luce un provocativo culo respingón,
 unos pechos poderosos, unos labios chillones,
 fuma un cigarrillo,
 la cara vulgar y sensual,

el paso arrogante y seguro de sí mismo,
todo su porte obliga a olvidar
la nostalgia y la interminable aflicción
de este espectáculo...

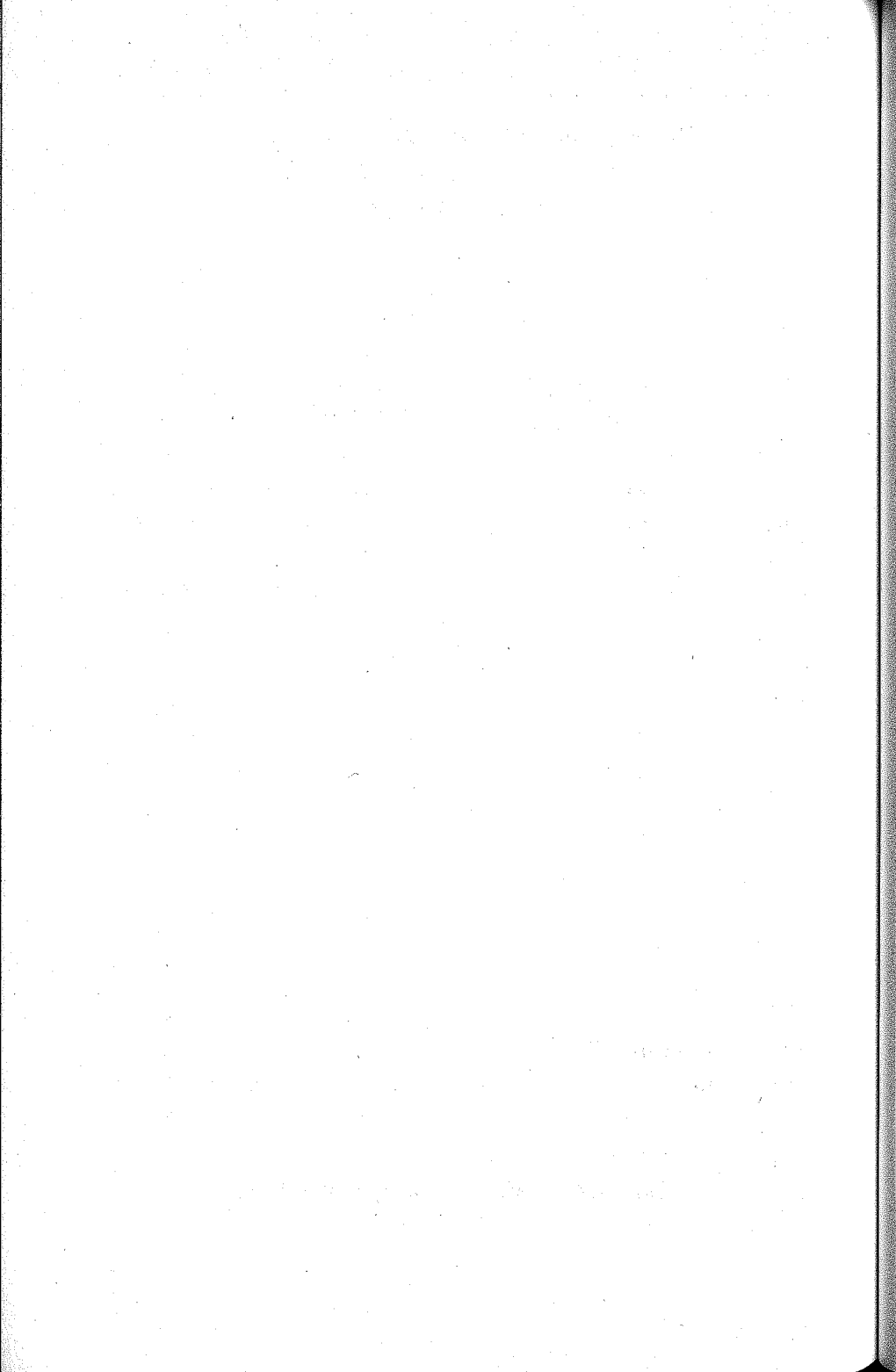
Pero ya no hay tiempo para seguir analizando
a este personaje ambiguo,
porque el loco

TEATRO DE LOS AUTÓMATAS CONTINÚA,
todos repiten sus gestos reprimidos, sus palabras,
las cuales nunca acabarán, presos para siempre en
sí mismos.

*Ginebra, 15 V 1981*⁶⁰

⁶⁰ En el texto mecanografiado que sirve de base para las sucesivas impresiones aparece una anotación a mano del autor: «Fin. Adiós, Luigi. Tadeusz Kantor» (el destinatario es Luigi Marinelli, traductor de la partitura de *La clase muerta* y *Wielopole*, *Wielopole* al italiano).

Wielopole, Wielopole



[Del programa del espectáculo de 1980]

WIELOPOLE, WIELOPOLE

de **TADEUSZ KANTOR**

PAPELES

ACTORES

Tío Józef – Cura

STANISŁAW RYCHLICKI

Abuela Katarzyna

JAN KSIAŻEK

Madre – Helka

TERESA WEŁMIŃSKA

LUDMIŁA RYBA

Padre Marian – Recluta I

ANDRZEJ WEŁMIŃSKI

Tía Mańka – Ya se sabe quién – Rabinek

MARIA KANTOR

Tía Józka

EWA JANICKA

Tío Karol

WACŁAW JANICKI

Tío Olek

LESŁAW JANICKI

Tío Stasio – Deportado

MARIA KRASICKA

Adaś – Recluta II

LECH STANGRET

Viuda del fotógrafo local

MIRA RYCHLICKA

Recluta III

MARZIA LORIGA

Recluta IV

GIOVANNI BATTISTA STORTI

Recluta V

LORIANO DELLA ROCCA

Recluta VI

LUIGI ARPINI

Recluta VII

JEAN-MARIE BAROTTE

Recluta VIII

ROMAN SIWULAK

SONIDO

KRZYSZTOF DOMINIK

Dirección administrativa

NUNZI GIOSEFFI

Equipo técnico

GIOVANNI BOTTA

EROS DONI

Salmo cantado por los montañeses en la iglesia de Niedzica.

Marcha *La infantería gris*.

Índice de las secuencias

PRIMER ACTO

LA BODA

1. Yo:

Aparezco sentado en el escenario. Y he aquí el texto de mi papel:
(que nunca será pronunciado)

Ésta es mi abuela,
la madre de mi madre – Katarzyna.

Éste es su hermano, es Cura.

Lo llamábamos tío.

Se morirá en un instante.

Allí está sentado mi Padre.

El primero por la izquierda.

Desde el fondo de esta foto
lanza saludos.

Fecha: 12 de septiembre de 1914.

En un instante entrará mi Madre. Helka.

El resto son Tíos y Tías.

A todos ellos, en alguna parte del mundo, les ha encontrado
finalmente la muerte.

Ahora están en esta habitación, como grabados en la memoria:
el Tío Karol... el Tío Olek... la Tía Mańka... la Tía Józka...

A partir de este momento sus «destinos» van a experimentar
importantes cambios, con frecuencia desconcertantes e inso-
portables para ellos, si estuviesen vivos.

2. HABITACIÓN DE LA INFANCIA

que está muerta y arreglamos constantemente,
y que constantemente se muere.

3. En el lecho de muerte.

4. La última voluntad.

5. Visita del fotógrafo local.

No se trata de la última ni —como se verá más adelante—
siempre efectiva.

6. El fotógrafo se queda solo con su modelo.

Mecánica de la muerte.

7. La familia en ese momento se encontraba al completo.

Tendrá, pues, una foto de recuerdo con el MUERTO.

8. Los de enfrente.

9. Auténtico servicio del hallazgo del Señor Daguerre:
a lo militar.10. Eternidad, o la fotografía conmemorativa de la empresa
«RICORDO»¹

11. Salida discreta del Fotógrafo local.

12. Al otro lado.

13. Padre y el paciente aprendizaje de caminar como si estuviera
«marchando».

14. Nupcias póstumas.

15. Y así ha ido la vida.

SEGUNDO ACTO

«OFENDER»

1. Largo viaje de la FAMILIA por la HABITACIÓN.

Interminables mudanzas, evacuaciones y regresos.

¹ (del italiano): Recuerdo. [Esta nota, como todas las siguientes, a menos que se indique lo contrario, es del autor.]

2. «Sombrío» proceder de la REPETICIÓN.
La puerta o la debilidad del Tío Karol.
3. Los problemas del Tío Olek con la silla.
4. Imposible atreverse con impunidad a repetir algo que ya ocurrió una vez en la vida.
El tiempo empañado se venga.
La abuela y el CURA no enterrado, o la pecaminosa repetición de la muerte del Cura.
5. Los DOBLE – personajes «REPETIDOS».
Jerarquía ambigua:
MANIQUÍS (casi vivos y como vivos),
ACTORES (figuras vivas pero sólo en el recuerdo).
Los únicos que están verdaderamente vivos en este teatro son los ESPECTADORES
6. Rodeos y evasivas familiares,
o los aparentes regresos del PADRE-RESERVISTA².
7. Vuelta del Tío Stasio.
8. La solidaria FAMILIA DE COMENDIANTES.
9. HELKA en el GÓLGOTA.
10. LA CORONA DE ESPINAS y las ofensas de HELKA.
11. Los soldados muertos celebran su día.
12. HELKA-MANIKUÍ
13. Pilatos.
14. Segundas nupcias.

² Esta denominación es un término militar propio del dialecto del sur de Polonia (donde se ubica el pueblo de Wielopole) y que se refiere a militares con rango de oficial que tomaban largos permisos en su servicio sin dejar de estar formalmente en activo en el ejército. Aparecían y desaparecían de sus casas y pueblos con regularidad, lo que daba lugar a frecuentes enfrentamientos con los habitantes permanentes de las poblaciones, lo que les dio fama de pendencieros y bandidos que se refugiaban de vuelta en el ejército cuando las circunstancias lo exigían. El término más aproximado es «reservista». [N. del T.]

TERCER ACTO

«CRUCIFIXIÓN»

1. LA FAMILIA se muda de nuevo a la HABITACIÓN.
2. Los dobles se reconcilian.
3. Cuando un día encoja nuestro tiempo «de calendario» nada nos salvará de la visión de la eternidad y de la muerte, o la «repetición» sin objeto de la cotidianidad.

EL ABC DE VESTIRSE

4. Los presentimientos de Mañka la Endemoniada.
5. Desconocemos los acontecimientos importantes que suceden más allá de nuestras paredes. Pero no por ello dejan de acercarse inexorablemente. Tan sólo es necesario abrir la puerta.

¡Son las ocho!

PRIMERA APERTURA DE LA PUERTA.

6. La gimnasia matutina de la Abuela.

7. ¡Son las diez!

¡SEGUNDA APERTURA DE LA PUERTA!

8. Juegos de cementerio.
9. Llegada repentina del Padre-Reservista y de sus hábitos cuarteleros.
10. ¡Son las doce!

TERCERA APERTURA DE LA PUERTA.

11. Los Dos Tíos colocan TRES SILLAS.

Los cálculos enigmáticos y precisos no sirven para nada.

Sólo causarán en breve un aumento del problema.

12. Aparece MAÑKA LA ENDEMONIADA vestida con un UNIFORME que nos resulta conocido de alguna parte.

13. Las dificultades de «este hombre» con la silla.

14. Se desenmascara el «engaño» de la REPETICIÓN.

15. JUICIO MILITAR.

16. ¡SON LAS DOS!

17. Ejercicios militares para infringir la muerte.
¡AÚN DIEZ MINUTOS MÁS!
18. Traen este OBJETO.
Lo van a cargar entre todos.
19. El objeto llamado GÓLGOTA.
¡AÚN CINCO MINUTOS MÁS!
20. Y así ha ocurrido todo.
¡SON LAS TRES!
21. CAMPANAS DE MADERA ANUNCIANDO LA MUERTE.
22. FOTOGRAFÍA DE LA CRUZ.
FIGURA AFLIGIDA³ POLACA.

CUARTO ACTO

ADAŚ SE MARCHA AL FRENTE

1. Adaś es movilizado.
2. La familia se refugia como siempre alrededor de la mesa –
El Tío Karol –patriota–, el Tío Olek –viejo gandul⁴–
La Tía Józka –sin respeto por la muerte heroica–,
La Tía Mańka –conoce bien el Apocalipsis–.
3. Adaś se retrasa.
4. Quizás el tiempo se haya desplazado hasta la muerte de Adaś

³ Este «Afligido» se refiere a una de las habituales representaciones de Cristo poco antes de su crucifixión. Esta manifestación, originaria de Alemania, se hace particularmente popular en Polonia y Lituania. Se traduce como «Cristo Afligido», «Cristo Sufriente» o «Cristo Pensativo». La escultura «El pensador» de Rodin es una versión laica del mismo motivo, con la misma pose y el mismo gesto reconcentrado. La acepción de «figura» en este contexto se refiere a una pequeña escultura folclórica que representa a alguna figura religiosa. [N. del T.]

⁴ Esta acepción de gandul se refiere, en el original polaco, a los militares que estando en activo buscaban diferentes medios para eludir sus obligaciones; la semántica más aproximada, en registro coloquial, es la que se recoge en el verbo «escaquearse», aunque sigue siendo complicado encontrar una acepción que se reduzca exclusivamente al ámbito militar. [N. del T.]

en el campo de batalla.

5. El Cura, que hace ya mucho tiempo que había muerto, carga con la maleta y el fusil; todo lo que queda de Adaś.
6. El Deportado-Soldado errante aparece siempre en los momentos difíciles.
7. VEHÍCULO DE LUTO
8. En esta HABITACIÓN DE LA INFANCIA los trenes siempre parten hacia el este.
9. INFERNUM
10. El Cura y su MISA FÚNEBRE.
11. DESPEDIDA.

QUINTO ACTO

LA ÚLTIMA CENA

1. El funcionamiento de la CAMA-MÁQUINA DE LA MUERTE provoca una seria desintegración moral de la FAMILIA.
2. El Cura se queda solo.
3. Al otro lado de la PUERTA empieza de nuevo.
Ensayo del último acto.
4. ENTRADA DE LOS «ACTORES».
5. Al final, un «digno», aunque muy precipitado, ENTIERRO DEL CURA.
6. La celebración se ve enturbiada por un incidente imprevisto.
7. RABINEK, su canción fúnebre CABARETERA y su posterior (mucho más tardío) destino.
8. Fin del JUEGO.
9. De nuevo «ESTE SEÑOR».
10. ÚLTIMAS PREPARACIONES.
11. El indispensable MANTEL BLANCO.
12. VILLANCICO navideño.
13. «LA ÚLTIMA...»
14. Todos al fin deben irse.

[Partitura]

ACTO PRIMERO LA BODA

1. secuencia

Yo:

(estoy sentado en mitad del escenario. Y he aquí el texto de mi papel.

Que nunca será pronunciado)

Ésta es mi abuela,

la madre de mi madre – Katarzyna.

Éste es su hermano, es Cura.

Lo llamábamos tío.

Se morirá en un instante.

Allí está sentado mi Padre.

El primero por la izquierda.

Desde el fondo de esta foto lanza saludos.

Fecha: 12 de septiembre de 1914.

En un instante entrará mi Madre. Helka.

El resto son Tíos, Tías.

A todos ellos, en alguna parte del mundo, les ha encontrado finalmente la muerte.

Ahora están en esta habitación, como grabados en mi memoria: el Tío Karol... el Tío Olek... la Tía Ma ka... la Tía Józka...

A partir de este momento sus «destinos» van a experimentar importantes cambios, con frecuencia desconcertantes e insostenibles para ellos, si estuviesen vivos.

(Comentario)

LA HABITACIÓN DE MI INFANCIA

La habitación de mi infancia
es oscura, ocupada por un AGUJERO.
No es verdad que las habitaciones de los niños permanecen
en nuestra memoria soleadas y luminosas.
Esto ocurre tan sólo
de acuerdo con una amanerada convención literaria.
Se trata de una habitación MUERTA
y de MUERTOS.
Evocada por el recuerdo,
muere incesantemente.
Pero si empezamos a obtener de ella insignificantes fragmentos,
un pedazo de alfombra,
la ventana, y tras ella la calle perdiéndose al fondo,
un rayo de sol en el suelo,
las botas de montar de mi padre,
y el abrigo de mi madre,
y cierta cara al otro lado del cristal del ventana,
es posible que sólo entonces podamos empezar a recomponer
nuestra verdadera
HABITACIÓN de la infancia,
¡y puede ser que consigamos entonces recomponer
nuestro espectáculo!
¡Importante la VENTANA!
Tras ella, como ya hemos dicho, la CALLE se pierde al fondo,
y al fondo de ésta, un EDIFICIO DE COLOR ROSA.
Por aquella esquina desaparecía mi madre
cuando partía para un largo periodo,

por aquel recodo,
que era el FIN DEL MUNDO.

...Es difícil determinar la dimensión espacial de los recuerdos.
He aquí la habitación de mi infancia,
que recompongo constantemente
y que constantemente muere.

Junto con sus inquilinos, por otro lado.

Los inquilinos son mi propia familia.

Todos ellos repiten infinitamente sus actividades,

Apretados como en un cliché, para la eternidad.

Repetirán hasta la náusea,

reconcentrados en este mismo gesto,

con la misma mueca,

estas actividades banales,

elementales, anodinas,

desprovistas de cualquier expresión y objetivo,

con una exagerada y apática precisión,

con creciente ostentación,

tozudamente,

estas pequeñas ocupaciones que llenan nuestra vida...

SIMULACIONES MUERTAS.

Quizás por otro lado se trata de la particularidad de los

RECUERDOS,

este ritmo de pulsación,

que vuelve incesantemente,

que acaba en el vacío,

inútil...

...Queda todavía sitio tras «LA PUERTA»,

en algún lado al fondo y en la periferia de la HABITACIÓN,

otro espacio
 en otra dimensión,
 donde se acumulan nuestros recuerdos
 y fermenta nuestra libertad,
 en este pobre lugar,
 en algún «rincón»,
 «al otro lado de la puerta»,
 en el ilimitado interior de la imaginación...
 permanecemos en la puerta,
 despidiéndonos de nuestra infancia
 impotentes,
 en el umbral de la eternidad y la muerte,
 en este pobre y sombrío espacio,
 al otro lado de la puerta
 se desatan una tromba y un infierno de gente,
 crecen las olas del diluvio,
 ante las cuales no nos van a proteger
 las blancas y débiles paredes de nuestra HABITACIÓN,
 de nuestro cotidiano
 tiempo «de calendario»...
 Importantes acontecimientos se acercan inexorablemente,
 tan sólo es necesario abrir la puerta...

CASA DE ALQUILER DE AUSENTES QUERIDOS

En el recuerdo
 no existen las figuras auténticas y distinguidas.
 Digamos abiertamente que el procedimiento para evocar los
 recuerdos
 es un procedimiento sospechoso y no demasiado limpio.
 Se trata simplemente de una casa de alquiler.

El recuerdo se sirve de figuras «alquiladas».

Se trata de individuos oscuros, criaturas mediocres y oscuras que esperan ser alquiladas, como si fuesen criados «desgastados». Arrugados, desaseados, desarreglados, enfermizos, encogidos, personajes pobremente caracterizados como aquellos que nos son con frecuencia queridos y cercanos.

Este tipo sospechoso se disfraza de recluta para aparentar que se trata

de mi padre.

A mi madre la imita una chica evidentemente de la calle, mis tíos son vulgares pordioseros.

La viuda del fotógrafo, muy apreciado en nuestra ciudad, y que mantiene la fama del Estudio de Fotografía

«Recuerdo», es, a diario, una vulgar y horrible mujer de la limpieza en el cementerio parroquial.

Sobre el Cura, mejor no hablar.

Su hermana es una chacha corriente.

Y aún queda el Tío Stasio, la figura fúnebre del Deportado:

Un Organillero Callejero.

2. secuencia

La habitación de mi infancia que recompongo constantemente y que constantemente muere.

TÍO KAROL

echa un vistazo por la habitación, reconoce, sonrío para sí y para su recuerdo. No todo está en su sitio. Llama su atención particularmente una maleta negra:

La maleta...

La maleta estaba en la mesa...

¡sí!

Se acerca a la mesa, toca la maleta, como si quisiera comprobar. Asocia algo a esta maleta. Su mirada cae sobre el Tío Olek, que está sentado inmóvil en la silla:

¡Tío Olek!

El Tío Olek no estaba sentado entonces...

Estaba de pie, o caminaba...

El Tío Olek se levanta. Él también mira con atención la maleta.

TÍO OLEK

La maleta estaba en el armario...

la transporta con cuidado, por el camino tira una silla.

¿Y esta silla?

Observa el cuerpo del Abuelo-Cura. El Cura muerto está sentado en la silla demolida.

¿Abuelo?

¡El abuelo tampoco estaba sentado!

¡Ni tampoco estaba de pie!

Hace este descubrimiento enormemente sorprendido. Ambos tíos se sienten solos en sus observaciones y recuerdos.

TÍO OLEK

tozudamente:

¿Y esta silla?

¡La silla junto a la mesa!

¿Y dónde está la mesa?

Enfrente de la silla estaba la mesa.

Junto a la silla

la mesa...

¿Y la puerta?

TÍO KAROL

arrastra el cuerpo del Cura, lo levanta de la silla,
pero no puede recordar algo:

¡El abuelo no estaba sentado!

recuerda:

¡Estaba tumbado!

¡Sí! ¡Estaba tumbado!

Estaba tumbado con la cabeza de lado de la cabecera
lo coloca sobre la cama.

Y la puerta estaba frente a la ventana.

TÍO OLEK

sistemáticamente:

La ventana junto a la mesa...

El armario en el rincón...

¿Y la mesa?

¿Había una mesa?

está lleno de dudas.

TÍO KAROL

Cuando el Abuelo salía y abría la puerta,
esta ventana estaba enfrente...

TÍO OLEK

cuenta como si se tratase de un absurdo ejercicio de
matemáticas,
completamente infantil:

Si la maleta estaba en el armario,

la silla junto a la mesa,

y la ventana estaba cerrada,

entonces, ¿qué hacía el Tío Olek?

de repente todo se mezcla fatalmente:

Y Józka estaba tumbada,

¡no! ¡No había ninguna silla!

¿Y la mesa?

tira de la mesa hacia la puerta, sin reparar en los
cuerpos yacientes de la Tía Józka y la Abuela:

TÍO KAROL

La Abuela estaba junto al abuelo.

El Abuelo estaba tumbado.

¡Pero Józka no estaba!

TÍO OLEK

¡La mesa tampoco estaba!

con dificultad aguanta la mesa sobre la cabeza de la
tía Józka:

El Abuelo estaba tumbado, pero Józka no estaba.

TÍO KAROL:

está de acuerdo:

¡No estaba!

La tía Józka no estaba.

El tío Olek coloca la mesa. Entre ambos sacan el
cuerpo de la Tía Józka.

TÍO KAROL

¿Y la Tía Mańka?

Ella tampoco estaba.

Y a su vez sacan también a la Tía Mańka.

TÍO OLEK

todavía no ha conseguido resolver el dilema de la
 mesa:

¿Y esta mesa?

¿Y esta mesa?

arrastra la mesa hacia la puerta:

¿Y la mesa...?

al final saca la mesa.

TÍO KAROL

obstinadamente:

la puerta frente a la ventana

el abuelo con la cabeza en la cabecera.

TÍO OLEK

cae en la cuenta de algo:

¿y la abuela?

TÍO KAROL

empiezan a apresurarse. Todo se mezcla:

¡Y el armario! ¿Dónde estaba el armario?

TÍO OLEK

no da abasto. Quiere ser preciso:

La puerta frente a la ventana.

Cuando abría la puerta

veía la ventana y la mesa...

TÍO KAROL

cuenta con rapidez:

La mesa, la ventana, al lado el armario...

de repente recuerda:

¡La abuela!

¡La abuela estaba de pie!

TÍO OLEK

El abuelo estaba tumbado...

TÍO KAROL

presa del pánico resume:

La puerta frente a la ventana,

No había ninguna mesa.

La abuela junto al abuelo. ¡De pie!

La abuela estaba de pie.

levantan a la Abuela que está tumbada en el suelo.

TÍO OLEK

El Tío Olek... ¿estaba?

¡No!

Yo no estaba.

Estaba la silla...

La puerta...

La ventana...

El Tío Karol...

¿Y Karol?

¿¿¿Estaba Karol???

¡Porque yo no estaba!

TÍO KAROL

Los dos tíos no en vano son Actores de una Barraca de Feria. Gracias a la absurda negación de su propia presencia borran todo aquello de lo que habían sido autores, y ambos con dignidad, ante los estupefactos espectadores, mueren.

Una muerte circense.

¡Pero yo estaba?
¡No! ¡Yo no estaba!
Yo tampoco estaba.

TÍO OLEK
Yo no estaba aquí.

TÍO OLEK
¡Karol!

TÍO KAROL
¡Olek!

Salen.

TÍO OLEK
¡Karol!

TÍO KAROL
¡Olek!

TÍO OLEK
¡Karol!

TÍO KAROL
¡Olek!

Desaparecen.

El escenario queda vacío.

3. secuencia

En el lecho de muerte

4. secuencia

La última voluntad**ABUELA**

Junto al lecho del agonizante Cura, canta el Salmo 110:
 Jehová dijo a mi Señor
 con su bondadosa voz:
 siéntate a mi diestra,
 hasta que ponga a
 tus enemigos por estrado
 de tus pies.

Cantando, coloca al mismo tiempo un bacín de
 hojalata bajo el cuerpo del moribundo.

No para de cantar.

Junto con ella canta un gran coro de muchachos y
 mujeres de una aldea de los Bajos Cárpatos.

Se abre la puerta.

En el recibidor se puede ver una figura de mujer tum-
 bada en el suelo con un velo nupcial blanco – muerta.

En el hueco de la puerta aparece una extraña y des-
 vencijada cámara fotográfica de hojalata.

El propio fotógrafo no ha tenido tiempo de entrar
 porque la Abuela no le deja entrar en la habitación.

Grita:

¡Todavía no!

¡Todavía no!

El Cura todavía vive.

Se repite el Salmo de la Abuela y la colocación del
 bacín.

La puerta de abre.

Y otra vez evita la irrupción del fotógrafo.

¡Todavía no!

¡Todavía no!

De nuevo todos los preparativos y el Salmo. Evidentemente, el Cura ha exhalado el último suspiro, porque el fotógrafo ha conseguido entrar en la habitación con su cámara. La Abuela se ha quedado de piedra como Níobe en su lecho de muerte, con el bacín del hospital en sus manos entrelazadas.

5. secuencia

Visita del fotógrafo local

No la última ni —como se verá más tarde— siempre efectiva

FOTÓGRAFO

la viuda del fotógrafo local de la empresa «Ricordo»⁵ es una Sórdida Criada del cementerio parroquial. Un oscuro Agente de la muerte. Sin ceremonia alguna empuja su carrito-caseta con un aparato fotográfico. Ejecuta sus actividades de cualquier manera, descuidadamente, con la típica indiferencia profesional. Continuo coro de Salmos.

Aumenta, desciende.

El sombrío Fotógrafo coloca su carrito en el centro de la habitación.

Echa a la Abuela

y lentamente cierra la puerta tras ella.

Se queda solo con su modelo y víctima.

Durante un instante se deleita con una situación que le es necesaria para realizar su discreto oficio.

⁵ (del italiano): Recuerdo.

6. Secuencia

El fotógrafo se queda solo con su modelo
La mecánica de la muerte

Cuando cierra la puerta tras la Abuela, coloca las manos como sobre la losa de una tumba.

Comprueba descuidadamente su cámara, tras lo cual se dirige al LECHO.

Se puede ver que tan sólo ahora se dispone a ejecutar su función correspondiente, su sombrío rito.

El LECHO es una suerte de máquina.

Una máquina de la muerte.

El mecanismo funciona rotativamente.

El lecho, una plancha de tablas rectas, tiene al final de su eje unas ruedas dentadas y una manivela.

La plancha tiene dos partes que sucesivamente están arriba y abajo.

Por ahora en la parte de arriba se puede ver al Cura—una figura de cera— con una camisa mortuoria y descalzo.

El fotógrafo usa un paño húmedo para limpiar con esmero el mecanismo del lecho.

El Salmo se intensifica.

[El fotógrafo] empieza a girar la manivela.

Con énfasis.

Prácticamente un RÉQUIEM.

El lecho gira poco a poco.

El Cura muerto vestido con su camisa mortuoria desaparece.

Pero por debajo reaparece ese mismo Cura.

Vestido de ceremonia, con una sotana brillante,

bonete, con zapatos laqueados.

Para el ataúd.

Las manos cruzadas sobre el pecho.

El fotógrafo levanta rápido el tronco del Cura, gira brutalmente la cabeza hacia el aparato.

Foto.

Después otra.

7. secuencia

La familia estaba entonces al completo

Tendrá una fotografía de recuerdo con el MUERTO

El fotógrafo se acerca hasta la puerta. Abre.

Al ritmo saltarán de una película a más revoluciones entra, dando saltitos, la FAMILIA. Se coloca en la cabecera de la cama.

Continúa dando saltos.

Fotografía familiar con el Difunto.

Tras lo cual la FAMILIA es brutalmente expulsada.

8. secuencia

Los del frente

EJÉRCITO

Permanecen en un rincón de la habitación. Hay un pelotón de reclutas antes de partir para el frente.

Figuras lúgubres, agrisadas, completamente uniformadas y con sus fusiles.

Inquilinos ilegales de la habitación. Los que viven en esta habitación de la infancia vienen a nosotros desde el pasado, los «muertos», reducidos a una mueca y al instante de una fotografía. Funcionan

como a medias, en la vía de servicio de la vida y la memoria.

Pensando en este espectáculo, que tras *La clase muerta* supon-
dría una etapa más de desarrollo, me impuse sobre todo el
encontrar un NUEVO MODELO que pudiese servir al actor, dándo-
le nuevas posibilidades de acción.

El momento de ese descubrimiento —que me produjo una exci-
tación extraordinaria y que me puso en la pista de nuevas direc-
ciones a tomar— vino tras una repentina revelación producida
por la visión de una fotografía conmemorativa de unos reclutas,
probablemente antes de partir para el frente, figuras grises y
fúnebres, paralizadas ante la muerte, la cual los ha marcado con
este espantoso uniforme.

EJÉRCITO.

Dos rasgos profundamente arraigados en su condición se iden-
tifican con aquéllos que durante siglos han marcado al actor:

el primero es: LA DIFERENCIACIÓN, cierta IRREVOCABLE Y DEFINI-
TIVA (como en el caso de los muertos) DIFERENCIACIÓN con res-
pecto a los CIVILES-ESPECTADORES de tal grado que la barrera
surgida provoca un sentimiento de IMPOSIBILIDAD de traspasar-
la; experimentar ese traspaso sería posible únicamente en una
pesadilla.

El segundo es la espantosa conciencia, que igualmente sólo es
experimentable en un sueño alucinatorio, de que esa DIFEREN-
CIACIÓN afecta a todos los individuos de ese mismo género al
que pertenecemos nosotros mismos, es decir, que nos afecta A
NOSOTROS MISMOS, que nosotros somos esos EXTRAÑOS, esos
MUERTOS,

que se trata de nuestra IMAGEN, con la cual hay que UNIRSE.

EL EJÉRCITO (resulta difícil decir: el soldado, en singular)

y
EL ACTOR.

LA FOTOGRAFÍA DE LOS RECLUTAS

... En algún rincón de la habitación, detrás del armario,
han anidado INDIVIDUOS DE UN GÉNERO EXTRAÑO,
en esta habitación infantil, existente tan sólo en la memoria...
tienen lugar ejercicios, marchas, maniobras...
Quizás esta pobre habitación se convierta incluso en terreno de
acciones militares y en campo de batalla...
Estos «INQUILINOS ILEGALES»,
que posan para la fotografía
como MUERTOS,
entran precisamente en la historia y en la eternidad.

...Su lastimosa condición:
la vida de este momento único,
como si a través de un Milagroso y al mismo tiempo espantoso y
letal proceso FOTOGRÁFICO sus vidas fuesen desprovistas de pasa-
do y futuro,
como si les fuese arrebatado el pasado, diferente para cada uno,
y la vida futura, llena de sorpresas y encanto...
Tienen como justificación tan sólo ese pequeño instante
en el que, de pie, posan...

...Los avances escénicos no supondrán la representación de las
peripecias de las personas en su desarrollo vital natural:
¡no aceptamos la representación! Crearemos nosotros mismos
las peripecias, imaginaremos, desarrollaremos, «resucitaremos»
a esos personajes, les mandaremos ponerse en marcha.

...seremos extraordinariamente pacientes y cautos...

Cada rostro, si lo ponemos bajo una lente de aumento, habla de la vida de cada uno, todas ellas llenas de peripecias, de sorpresas, de alegría, de desesperación, de temor...

Y aquí, de repente —en esta fotografía—, congeladas, reducidas a una expresión y a un instante...

No será fácil conmooverlos, sacarlos de este entumecimiento, de esta agotadora aceptación de la vida de UN INSTANTE.

Se han acostumbrado, no entienden qué es lo que se espera de ellos, con dificultad entienden, aprenden, recuerdan.

Este arduo ejercicio se alarga mucho hasta que adquieren de nuevo la habilidad para OTRA VEZ REPETIR SU VIDA REGULAR SUS ASUNTOS PASADOS E INTERRUMPIDOS, ACABAR Y CUMPLIR SUS SUEÑOS, SESGADOS por esta imagen congelada...

Lo intentan con dificultad,

no lo consiguen,

se ve que han olvidado,

se equivocan,

se desaniman,

«mueren» de nuevo,

y así

hasta el infinito...

9. secuencia

El verdadero servicio del descubrimiento del Señor Daguerre: al estilo militar

[FOTÓGRAFO]

se aleja a una cierta distancia de este espectral pelotón. Se encuentra casi al borde del escenario.

La cámara está dirigida al Ejército.

El fotógrafo hace las comprobaciones.

Empieza a reírse.

Hace girar una manivela lateral. Sale un cañón grueso. Aprieta algo y aparece otro cañón que apunta directamente al pelotón del Ejército.

Ahora el fotógrafo se echa a reír, a carcajadas.

Y dado que todo ocurre en una Barraca de FERIA, el fotógrafo tiene para el Ejército un dispositivo especial: la cámara fotográfica se convierte en un fusil ametrallador.

10. secuencia

La eternidad o la fotografía conmemorativa del estudio «Ricordo»

La fotografía es una descarga cerrada.

El Ejército, que tan sólo hace unos instantes había realizado un movimiento mínimo, se queda paralizado.

11. secuencia

La discreta salida del fotógrafo local

FOTÓGRAFO

extraordinariamente satisfecho de su trabajo, riéndose salvajemente, sale.

12. secuencia

Al otro lado

CURA

dispuesto y vestido para el descanso eterno, se mueve.

Se levanta, mira en derredor, reconoce su propia habitación, dirige la mirada hacia la puerta, allí por donde desapareció el Fotógrafo.

Habla consigo mismo:

Nadie, y sin embargo
aquí había alguien...

mira al Ejército. No le extraña en absoluto. En la primera fila está el marido de Helka. Mi padre. Dice:

...hace falta casarlos...

como en un sueño. Hace falta «invocarlo», como en la iglesia.

Se encarama al lecho de muerte-catafalco.

La mano extendida hacia mi Padre:

...Marian Kantor

repite:

Marian Kantor.

Ninguna reacción. Baja con dificultad de la cama.

Se acerca a pasos cortos al pelotón de soldados.

Mira de cerca a Padre, en la primera fila. Muerto.

Lo levanta, deja el fusil. Intenta que se quede de pie. Pero Padre cae de nuevo al suelo.

Otra vez.

De algún modo consigue mantenerlo en posición vertical. Lo mira sospechosamente.

A todas estas acciones le acompañan las notas de la marcha militar *La infantería gris*.⁶

La marcha va a ir aumentando progresivamente.

El Cura desaparece tras la puerta y al momento reaparece, cargando a los hombros

una enorme CRUZ de madera. Como del Gólgota.

⁶ En el espectáculo se usa una grabación de un coro masculino.

Abrumado bajo su gran peso.

13. secuencia

Padre y el paciente aprendizaje de caminar como si estuviera «marchando»

CURA

Anima a Padre a marchar. Él mismo marcha, enco-
giéndose bajo la cruz.

La marcha *La infantería gris*.

Padre empieza a mover los pies. Se equivoca. Se desa-
nima. «Se muere» de nuevo y de nuevo lo intenta.

Y así con dificultad se acercan al borde del escena-
rio y de la Habitación.

El Cura con la cruz sigue marchando. Justo ante los
espectadores. Mueve los brazos con brío, lanza las pier-
nas hacia delante. Contento. Completamente conver-
tido por la MARCHA, finalmente se saca la cruz de los
hombros, la apoya sobre la silla, como si hubiese recor-
dado algo. Va al recibidor, donde yace muerta la Novia
con su velo. Completamente de blanco.

La levanta, tira de ella, la lleva en sus manos, rígida,
la coloca como una muñeca junto a Padre.

14. secuencia

Nupcias póstumas

CURA

Ahora sólo hace falta casarlos.

Saca del bolsillo de la sotana un papel con la
Fórmula Nupcial.

¡Marian Kantor!

¿Deseas por esposa,
de buena fe y sin coacción,
a la mujer que ves ante ti,
Helena⁷ Berger?

PADRE

permanece inmóvil.
El semblante inerte. Tan sólo las piernas, que han
marchado hasta hace poco, se mueven mecánica-
mente hacia delante. Sin moverse del sitio. Se oye
tan sólo el ruido de los zapatos.

CURA

le sugiere:

Sí.

PADRE

Emite cierto sonido parecido a un glogló y le bate la
mandíbula.

CURA

más calmado pasa a la siguiente parte. Dice:

Y tú, Helena Berger,
¿Deseas por esposo,
de buena fe y sin coacción,
al hombre que ves ante ti,
Marian Kantor?

⁷ Helena es el personaje identificado a lo largo de la obra como Helka; en lengua polaca, como en todas las lenguas eslavas, la tendencia a ofrecer diversas formas acortadas de los nombres propios en registros familiares es mucho más acentuada que en las lenguas romances, dándose a veces hasta 10 derivaciones de un mismo nombre (particularmente en nombres más populares, como Katarzyna, Piotr, Maria, Józef, etc). Las derivaciones son tales que el lector no polaco puede no reconocer el nombre original de la persona de la que se habla. [N. del T.]

MADRE-HELENA

con voz de madera, como un títere:

Sí.

CURA

vuelve a Padre. Dice:

Yo, Marian Kantor,
te tomo como esposa, Helena Berger,
y te prometo amor, confianza y fidelidad,
hasta que la muerte nos separe.
ayúdame a que así sea, oh, Señor Todopoderoso
único en la Trinidad
y por todos santificado.

anima al Padre a que repita. Pero esta simulación
muerta emite unos ruidos terribles, balbuceantes,
animales, se esfuerza por recordar un sonido
humano.

Balbuceo.

De este modo dura este «diálogo» de humanos y
«muertos».

CURA

se dirige a la Novia. Aquí la cosa va mejor. La voz de
madera de la Novia y la cansada voz profesional del
Cura se mezclan.

Yo, Helena Berger,
te tomo como esposo, Marian,
y te prometo amor, confianza y fidelidad,
hasta que la muerte nos separe.
ayúdame a que así sea, oh, Señor Todopoderoso
único en la Trinidad

y por todos santificado.

CURA

entrelaza con su estola las manos de Padre y Madre-Helka.

Espera un instante.

15. secuencia

Y así avanza la vida

La ceremonia se ha acabado. Padre coge de la mano a la Novia. Empieza a caminar.

Tira de ella.

Cada vez con más brutalidad. El velo blanco se arrastra tras sus pasos como presagio de la infelicidad. La estola negra se les cae de las manos al suelo.

La pisotean.

Esta horrible pareja se mezcla con el público.

La marcha *La infantería gris*, triunfante, como el *Veni Creator*^{8*}

Dan la vuelta.

El Cura ya les está esperando con la cruz sobre los hombros. Marcha al frente. Los conduce.

Y así todo este cortejo va desapareciendo poco a poco tras la puerta.

YO:

cierro tras ellos la puerta con cuidado.

Recojo la estola que se había caído al suelo.

Me siento en el taburete.

⁸ (del latín): Ven, oh, Creador [del Alma]. Inicio del himno más antiguo dedicado al Espíritu Santo.

ACTO SEGUNDO

«OFENDER»

1. secuencia

**La larga travesía de la FAMILIA por la HABITACIÓN
Incesantes mudanzas, evacuaciones y regresos**

Silencio.

Lentamente se abre la puerta.

Toda la FAMILIA: los dos Tíos, las dos Tías, la Abuela, la Madre-Helka, Adaś, gente mezclada con objetos, se aferran con uñas y dientes a sus pertenencias, apretujados y presos de temor, gritan desesperadamente y se llaman a voces, una procesión espectral de naufragos, de fugitivos, que podría bien ser una compañía circense.

Recorren la corta distancia entre la puerta y el otro extremo de la habitación como si fuese un largo viaje lleno de emboscadas, de angustias, de paradas, de deliberaciones...

TÍO KAROL

¡Aquí, aquí!

TÍA MAŃKA

¡Karol!

TÍA JÓZKA

¡Olek!

TÍO OLEK

¿Adaś, dónde estás?

TÍO KAROL

¡Mi maleta!

TÍO OLEK

¿Dónde están las tías?

TÍO KAROL

¡Józka, vigila a Mańka!

TÍA JÓZKA

¡Por aquí, por aquí!

TÍA MAŃKA

¡No te separes de nosotras!

TÍO KAROL

¡Ya estamos cerca!

TÍO OLEK

¡Ahora a la izquierda!

TÍA MAŃKA

¡No, no, no es por aquí!

TÍA JÓZKA

¡Aquí, aquí!

TÍA MAŃKA

Y oí cómo un águila surcando el cielo

decía con voz sonora: ay, ay...⁹

⁹ Apocalipsis de San Juan 8, 13.

TÍO OLEK

¡Adaś, vigila dónde pones los pies!

MATKA-HELKA

Se está haciendo cada vez más oscuro...

TÍO OLEK

¡Silencio! Silencio, silencio...

TÍO KAROL

¡De pie!

ABUELA

(canto)

Jehová dijo a mi Señor con su bondadosa
voz, siéntate a mi diestra.

TÍA JÓZKA

¡Silencio, deja de gemir,
traerás mala suerte!

TÍA MAŃKA

¡Lo crucifican, lo crucifican!

TÍO OLEK

¡Déjate de cruces!

MADRE-HELKA

¡Está lleno de cruces, lleno de cruces!

TÍO KAROL

¡Ya llegamos!

¡El cementerio ya no está lejos!

Finalmente alcanzan el otro extremo de la habitación. Se aferran a LA MESA.

2. secuencia

**El «sombrió» proceder de la REPETICIÓN
La puerta o la impotencia del Tío Karol**

TÍO KAROL

Mi cabeza...

¡Adaś! Debo salir...

Adaś llega volando y abre la puerta.

Si tan sólo fuese posible
abrir la puerta...

se levanta, va hacia la puerta, a mitad de camino
renuncia,

presa repentina del pánico se da la vuelta rápido, se
sienta, se agarra la cabeza.

TÍA JÓZKA

mostrando la más profunda aversión:

Decídetes de una vez...

está prácticamente tumbada sobre la mesa, sin fuer-
zas.

3. secuencia

Los problemas del Tío Olek con la silla

TÍO OLEK

abre la puerta con cuidado, se dirige hacia la SILLA, dice:

LA SILLA...

Mira la silla en la que está sentada la tía Józka,
medio reclinada sobre la mesa, con las piernas esti-

radas como un difunto.

Se dirige lastimosamente al Tío Karol:

¿Nos sentamos?

¿No?

¿Salimos?

Se pone de puntillas.

TÍA MAÑKA

cierra los ojos:

No soporto verlo...

¡Dios mío, qué suplicio!

sale corriendo.

Fuera del escenario:

¡Józka!

¿Se ha ido ya?

TÍA JÓZKA

No. Todavía está ahí.

TÍA MAÑKA

todavía tras el escenario:

¡Por Dios bendito!

4. secuencia

**No es posible atreverse impunemente a repetir algo
que ya ha pasado antes en la vida**

El tiempo perturbado se venga

**La Abuela y el Cura no enterrado o la pecaminosa
repetición de la muerte del Cura**

ABUELA

tira del cadáver del Cura.

Busca un lugar en el que dejarlo, lo arrastra.
 Por lo demás no le importa nada a los habitantes de
 la casa.
 Cuando se acerca a la mesa con el evidente propósi-
 to de dejar allí su valioso peso, escucha una protesta
 al unísono de los que están sentados.

TÍA JÓZKA

¡Quítate de mi vista!

TÍO KAROL

¡Largo de aquí!

TÍA MAŃKA

como a un perro:

¡Déjalo en el suelo!

TÍO KAROL

¡Déjalo donde estaba!

¡Déjalo en paz!

TÍA MAŃKA

Qué peste en toda la casa.

¡Y qué vergüenza!

5. secuencia

Los dobles – personajes repetidos
Jerarquía ambigua: los Maniquís, casi vivos
y los Actores Vivos, pero ya en el recuerdo
En el teatro tan sólo están verdaderamente vivos los
Espectadores

ABUELA

arroja al CURA (una figura de cera) al suelo, junto a la cama, sale corriendo, tras un momento recoge al CURA-ACTOR vivo, pero no es ése de antes, vestido con una camisa mortuoria, sino que lleva una sota-na brillante, como listo para el ataúd, y lo sienta en una silla junto a la figura de cera.

TÍA MAÑKA

corre hasta el CURA y le besa rápidamente el puño de la manga.

6. secuencia

Rodeos y evasivas familiares o los aparentes regresos del Padre-Reservista.

PADRE-RESERVISTA

aparece inesperadamente de permiso. Con su uniforme militar, su fusil y su maleta.

El padre camina marcando el paso, evidentemente ha perdido el hábito de caminar normalmente.

Marcha, pero en este acto de marchar hay cierta periodicidad. De repente se anima, se propone realizar algún plan de forma decidida y con supuestas buenas intenciones, con gesto positivo y manifestando una actitud honesta; pero al instante pierde el entusiasmo, las ganas, algo deja de apetecerle, se desanima, su cara adopta un aire desabrido, con el gesto torcido por los malos pensamientos.

MADRE-HELKA

por su parte le sale al encuentro, como si quisiera darle la bienvenida. Pero igualmente a mitad de camino pierde las ganas y se vuelve por donde ha venido.

Esto se repite durante bastante rato, lo suficiente como para que los habitantes de la casa se empiecen a interesar por estas extrañas y cada vez más unívocas tentativas, por estos rodeos.

TÍO KAROL

al ver entrar al Padre-Reservista:

Marian, ¿y tú de dónde has salido?

TÍA MAŃKA

¡Oh, pobre Helka!

Él te abandonó de tal manera...

TÍA JÓZKA

¡No tiene vergüenza!

TÍO OLEK

De nuevo abre la puerta, se topa con el Padre-Reservista, retrocede, le hace señales al Tío Karol por encima de la mesa:

¡Karol!

¿Y éste quién es?

TÍO KAROL

Marian ha vuelto.

TÍO OLEK

¿Es mejor que salga?

Estaré en la esquina

sale, intentando no prestar atención.

TÍO OLEK

sale de nuevo.

Esta vez se topa con Madre-Helka, quien camina como una lunática, aún con su blanco velo nupcial:

¿Karol?

¿Y ésta quién es?

TÍO KAROL

¡Es Helka!

TÍA MAÑKA

¡Es la mismísima Helka!

TÍO OLEK

¿Helka?

¿La de Marian?

se ve que no le suena de nada.

TÍO KAROL

le explica con paciencia:

Ésta es la Helka de Marian

aparentemente se le contagia el estado mental del
tío OLEK, porque rápido y sin sentido añade:

Y éste es el Marian de Helka.

TÍO OLEK

se quiere liberar de cualquier esfuerzo mental, des-
provisto de cualquier tipo de voluntad:

¿Salgo?

TÍO KAROL

ha agotado completamente su paciencia:

¡Sal, sal!

TÍO OLEK

tranquilizado:

Estaré en la esquina...

sale, pero inmediatamente vuelve, como si hubiese recordado algo:

¡Karol!

¿Dónde está la postal

que llegó ayer?

donde claramente decía

que había muerto...

Evidentemente hablan del PADRE-RESERVISTA, quien, con una firmeza reglamentaria, no deja de marchar por la HABITACIÓN con su fusil y la maleta de recluta.

Cae un embarazoso silencio...

TÍO KAROL

el único que en todo este sueño mantiene un mínimo de sentido común aparenta que no entiende:

¡Olek!

¿Quién ha muerto?

Éste es Marian,

¿no lo reconoces?

El de Helka...

TÍO OLEK

¿Tengo que salir?

Está a punto de salir cuando aparece un nuevo personaje en la HABITACIÓN, el cual incluso en este

panorama de gente rara es lo bastante extravagante y sorprendente.

Se podría decir: **ALGUIEN EXTRAÑO**. Un pordiosero, un soldado errante, con muletas, los restos de un uniforme militar envuelto en vendas.

Todos lo miran largamente y en silencio.

7. secuencia

La vuelta del TÍO STASIO

(Comentario)

El Tío Stasio volvió en el año 21 del cautiverio ruso desde el lejano Tashkent. El Tío Stasio era artista.

Pintaba cuadros extraordinariamente sutiles y tocaba el violín. Volvió cargado de piojos y con una mujer rusa. Como otros oficiales austriacos que habían sido apresados por los rusos, tras la guerra volvió en un tren con otros prisioneros de guerra liberados.

Seguramente no tenía nada del romanticismo de los deportados a Siberia que tras las derrotas y el luto nacional ocuparon la iconografía martiriológica para después, al final de sus vidas, volver a la patria y a sus familias como mendigos.

Pero en este espectáculo el tiempo ha experimentado tal contracción que sobre la figura del Tío Stasio se ha posado ese halo de luto. Es, así, un Deportado y un Violinista.

Pero del mismo modo que todos los personajes de este espectáculo proceden de la «Casa de Alquiler» de sospechoso renombre, el Violinista-Deportado resulta ser al final un simple SOLDADO ERRANTE. La pobre funda de su violín, que presagia un concierto increíble, resulta ser un simple organillo apoyada además sobre una muleta, y con una más que comprometedora

manivela para darle cuerda. La ilusión de una vestimenta romántica y una figura patriótica queda rota por este tipo penoso de artista de BARRACA DE FERIA.

No sabemos ni siquiera cuáles son sus verdaderos sentimientos. Quizás incluso cree que es un artista virtuoso y ve en su imaginación a un numeroso público que le aplaude, que le saluda tras cada «actuación» y que, quizás, cae finalmente en el delirio. Quizás se trate de una SIMULACIÓN VACÍO, como la de su VIOLÍN. Deformada por este instrumento de segunda, la melodía de un VILLANCICO proveniente de un scherzo de Chopin¹⁰, que supuestamente habría de rememorar todas aquellas noches navideñas de nuestra infancia, resulta ser del mismo pobre género de BARRACA DE FERIA, EL AUTÉNTICO TEATRO DE LAS EMOCIONES.

TÍO KAROL

en este silencio de repente reconoce:

¡Tío Stasio!

¡Ha vuelto!

¡Olek, Stasio ha vuelto!

TÍO OLEK

repite automáticamente:

Tío Stasio...

no le suena, no le gusta este desconocido,
con aversión:

piojoso...

¹⁰ Se trata del Scherzo en si menor con el motivo del villancico «Duérmete, Jesucito» (para este espectáculo se ha usado una versión deformada interpretada al piano).

TÍA JÓZKA

¡Qué vergüenza!

TÍA MAŃKA

Con un organillo...

TÍO STASIO

gira la manivela.

VILLANCICO .

La FAMILIA escucha durante unos instantes, todos permanecen inmóviles, pero no por mucho tiempo.

PADRE-RESERVISTA

rompe el silencio, marcha y según su costumbre, cubre de improprios al TÍO STASIO.

Marcha rígido, sin expresión y desconcertado...

Los insultos no son anotados en la partitura.

Podemos decir tan sólo que son de «gran calibre».

Dichos en este ambiente particular pierden su nota vulgar.

8. secuencia

La solidaria Familia de Comediantes

La marcha del Padre-Reservista se hace cada vez más provocativa. Los rodeos del Padre-Reservista y sus insultos cuarteleros movilizan a la Familia en contra del Intruso. Rodean a Helka la Posesa.

Cada vez más enfurecidos organizan una escena de exhibición de burlas y ofensas dirigidas al Padre-Reservista. Él igualmente se enfurece y se envalentona cada vez más.

FAMILIA

TÍO KAROL

TÍO OLEK

TÍA MAŃKA

TÍA JÓZKA

ABUELA

ADAS

en el centro la MADRE-HELKA

Debemos mantenernos unidos
contra este canalla.

¡No permitamos!

Cuando vea que nos mantenemos unidos,

que no permitimos,

que la apoyamos,

!!!la familia!!!

!!!Canalla, canalla!!!

Cuando vino por vez primera

sólo tenía esos bigotes.

¿Qué tenía?

¿qué?

¿Qué tenía?

¿Tenía?

Helka decía que tenía...

¿Qué?

Le dieron un puesto...

Y en la dote de Helka todo...

¡Todo!

Dos camas de latón,

colchas respuntadas,

colchones de pelo de caballo,

dos armarios con espejo,

un aparador de roble,
 ¿y la palmera?
 ¿Y los estantes de bambú?
 ¡E incluso un pequeño tapiz!
 ¡Dos tapices!
 Y sobre la cama un brocado con cisnes.
 Manteles, porcelana,
 ¿y el servicio para la compota?
 ¿y el reloj de caja fina?
 Camisas, ropa interior,
 a él le hicieron zapatos a medida,
 ¡y un traje negro para la boda!
 ¿Y él? ¿Él?
 ¡Él! ¡Él! ¡Él!
 ¡Nada! ¡Nada!
 ¡No tenía nada!
 ¡Miseria de la ciudad!

9. secuencia

Helka en el Gólgota

10. secuencia

La Corona de Espinas. Las ofensas de Helka

La Familia de los Comediantes se pasa de la raya.
 Las burlas y las ofensas se convierten en algo autó-
 nomo, solo en sí y para sí. La Familia va dirigiendo
 progresivamente esta burla contra Madre-Helka.
 Obcecados, van retrocediendo hacia el recibidor,
 cierran la puerta, luego vuelven para acabar la esce-
 na. Madre-Helka está sentada en el objeto llamado
 GÓLGOTA (una especie de cadalso): se trata de un

carrito a ruedas. La Familia empuja este objeto y a Madre-Helka con las piernas abiertas como un títere. Mańka la Endemoniada, como tiene por costumbre en los momentos importantes de la vida de esta terrible Familia, empieza a recitar versículos del Evangelio. Coloca sobre la cabeza de Madre-Helka la Posesa y Atormentada una Corona de Espinas. Tiene lugar un trágico-circense *décalage*¹¹. Y todavía una referencia más, no la última, al Evangelio al estilo de este espectáculo. La Familia ofende, se burla y escupe a Madre-Helka.

TÍA MAÑKA

Oh, Helka Helka,
Te ultrajó de tal modo
Te abandonó de tal modo

TÍA JÓZKA

Quizás haga falta también ultrajarte

TÍO KAROL

Y también deshonrarte

TÍO OLEK

Y también ultrajar ultrajar y mofarse

ABUELA

Esta pobreza ha venido a ti

¹¹ (del francés): Desfase, aplazamiento, cambio.

TÍA MAÑKA

¡Oh Oh Oh! ¿Han preguntado si eres el hijo de Dios?

FAMILIA

¡Blasfema blasfema! ¡Merece la muerte!

TÍA MAÑKA

¿Qué os ha hecho este hombre?

FAMILIA

Le pegaron le pegaron le pegaron en la cabeza
le escupieron y le pegaron¹²

TÍA MAÑKA

Oh, Helka Helka pobre Helka

FAMILIA

Ya nadie siente lástima por ti

TÍA JÓZKA

Seguramente es todo culpa tuya

TÍA MAÑKA

Y seguramente tu conciencia...

Józka, ¿qué es lo que pasó con tu Olek?

TÍO KAROL

Ey, Helka, la has tenido que fastidar

TÍA JÓZKA

¡Olek! ¿Y ahora te quedas sentado en silencio?

¹² del Evangelio según San Mateo 26, 63-67; 27, 23; 27, 30.

FAMILIA

Quizás haya que ultrajarte
ultrajarte y burlarse de ti y echarte y abandonarte

TÍA MAŃKA

¡Oh Oh Oh! era temprano
cuando Pilatos mandó crucificarlo

LE PUSIERON UNA CORONA DE ESPINAS EN LA CABEZA

FAMILIA

Y le escupieron y se rieron de él y se burlaron
y le golpearon en la cabeza y los riñones¹³

FAMILIA

¡Oh Oh! pobre Helka
al final te ha llegado la hora

TÍA MAŃKA

¡Oh Oh! decían:

FAMILIA

¡Crucificalo crucificalo!

FAMILIA

¡Pues te escupimos y te ultrajamos y nos burlamos
y te escupimos y te abandonamos y te difamamos

¹³ Comparar, entre otros: Evangelio según San Mateo 27, 26-31.

y NOS LAVAMOS LAS MANOS!

11. secuencia

Los soldados muertos tienen su fiesta

A partir de cierto momento los soldados empiezan a salir de todos los rincones de la HABITACIÓN.

Siempre los mismos movimientos torpes, mal aprendidos, rígidos, a ciegas... caen, se levantan, poco a poco rodean a la FAMILIA y a MADRE-HELKA en el «GÓLGOTA»...

Causa impresión, como si los atropellaran. Sujetan sus fusiles sobre las cabezas, lo vuelcan todo a su alrededor, pisotean...

Ya no se ve a la FAMILIA.

De repente sobre las cabezas de los soldados aparece MADRE-HELKA (UN MANIQUÍ).

12. secuencia

HELKA-maniquí

Diversión de los soldados con Helka.

La lanzan al aire, bien alto. Con las manos y las piernas estiradas cae indecorosamente sobre el sucio y agujereado velo de boda que sostienen los soldados.

Los soldados se alejan poco a poco y desaparecen tras la puerta.

En el suelo se queda HELKA, muerta, violada, con las piernas abiertas.

13. secuencia

Pilatos

La Viuda del Fotógrafo entra rápido, personaje que en este espectáculo se ha convertido en un Factótum universal.

Se detiene ante el cuerpo de HELKA.

Estira las manos y se las limpia con un trapo sucio.

14. secuencia

Segundas nupcias

Durante todo el tiempo el PADRE-RESERVISTA marcha incansablemente.

Todos estos acontecimientos no le causan la más mínima impresión.

Ahora se dirige hacia MADRE-HELKA, permanece ante ella, la toma en sus brazos y como si fuese en el primer acto la levanta, marchando con paso firme. (Por supuesto, tal como entonces se trata de la marcha: *La infantería gris.*)

Como siempre en los momentos importantes de la familia, se ven acompañados por el CURA. Éste se queda al borde del escenario, esperando al PADRE-RESERVISTA, quien lleva en brazos el cuerpo de MADRE-HELKA. Porque el padre, como siempre, ha atravesado la rampa del escenario y se encuentra del lado del público. Vuelve. En este momento no puede faltar otro personaje, desde la distancia, sino la FAMILIA, compañera fiel en la desgracia.

En el umbral de la puerta (como siempre) aparece el DEPORTADO-TÍO STASIO con su caja.

El villancico —el mismo— aparece herido...

Al oírse los conocidos dos tonos-chirridos, PADRE-RESERVISTA se echa brutalmente al hombro el cuerpo de MADRE-HELKA.

Por detrás cuelga inerte la cabeza de HELKA y su velo...

El CURA dirige a esta infeliz pareja.

Todo desaparece tras la puerta que yo por supuesto cierro.

ACTO TERCERO «CRUCIFIXIÓN»

1. [secuencia]

La FAMILIA se muda de vuelta a la HABITACIÓN

FAMILIA

Se muda de vuelta a la HABITACIÓN, arrastrando sus inseparables objetos cotidianos. Los dos TÍOS, las dos TÍAS, la ABUELA, MADRE-HELKA, PADRE-RESERVISTA y ADAŚ. Todos arrinconan sus viejos trastos, junto a la ventana.

2. [secuencia]

Dobles reconciliados

CURA

aún sin enterrar, con su camisa mortuoria y descalzo, lleva puesto su bonete negro.

Este cadáver rígido e inerte lo carga la ABUELA y lo coloca en la silla, junto a la mesa.

Después coge en sus brazos al DOBLE del Cura que está echado en el suelo, apoyado sobre la cama, y lo pone a su lado.

Ahora están sentados espantosamente parecidos el uno al otro.

Como si esperasen algún acontecimiento decisivo.

Su inmovilidad irá haciendo cada vez más pesada la atmósfera de la HABITACIÓN, que no existe.

3. [secuencia]

Cuando un día encoja nuestro tiempo «de calendario» nada nos salvará de la visión de la eternidad y de la muerte, o la «repetición» sin objeto de la cotidianidad.
EL ABC DE VESTIRSE

(Información)

El contenido de esta secuencia es la repetición reiterada de dos actividades del mismo género ejecutadas al mismo tiempo aunque en orden distinto por medio de dos actores-dobles, quienes son a su vez la repetición de sí mismos.

A las actividades les acompañan pequeños textos igualmente repetidos reiteradamente y cuyo contenido es dictado por una parecida inversión.

El cumplimiento de esta dos actividades paralelas lo llamaremos vuelta. En el curso de una vuelta el Tío Olek se desviste (se quita: el sombrero, el capote, el chaleco) al mismo tiempo que el Tío Karol se viste (se pone: el sombrero, el chaleco, el capote).

TÍO OLEK

va al armario y se desviste.

TÍO KAROL

viendo que el Tío Olek se queda en casa, decide quedarse con él.

Va al armario y se desviste.

Pero empieza a desvestirse en el momento en el que el Tío Olek, ya desvestido, cambia de repente de parecer, decide salir y empieza a vestirse.

En este momento empieza la I Vuelta: el Tío Olek se viste y el Tío Karol se desviste simultáneamente.

TEXTOS

TÍO OLEK (se viste)

Sombrero

El sombrero en la cabeza

¡Con el sombrero!

El chaleco bajo la americana

Pero sin americana

bajo el capote

¡En chaleco!

El capote sobre la americana

Pero sin la americana

bajo el capote

TÍO KAROL (se desviste)

Sombrero

El sombrero en la cabeza

¡Sin sombrero!

Capote

El capote sobre la americana

Pero sin la americana sobre el chaleco

¡Sin capote!

Bajo el capote el chaleco

El chaleco bajo la americana

Pero sin la americana

Bajo el capote

¡Con el capote!

¡Sin chaleco!

DESCRIPCIÓN

Los dos Tíos dan vueltas por la HABITACIÓN sin quitarse el abrigo ni el sombrero. Quizás se trata de un rasgo adquirido debido a la falta de estabilidad y las constantes mudanzas. Se sienten permanentemente como si estuvieran de viaje y están listos para dejar su casa en cualquier momento.

TÍO OLEK

Pero en esta ocasión se ha propuesto evidentemente quedarse en casa durante una larga temporada.

Va al armario y saca las siguientes prendas:

un sombrero, un capote, un chaleco.

Pero justo en el momento en el que el Tío Karol empieza a vestirse

TÍO OLEK

cambia su decisión de quedarse en casa y le entran ganas de dar un paseo, por lo que se pone: el sombrero, el chaleco, el capote.

TÍO KAROL

de espaldas, ocupado en desvestirse, no se da cuenta de que exactamente en ese mismo instante el Tío Olek, habiendo decidido salir, lleva a cabo las mismas acciones, sólo que en sentido inverso.

Tan sólo cuando se encuentra con la camisa puesta percibe que el Tío Olek está vestido para salir.

Por ello, y como no quiere dejarlo ni un instante, viste rápido: el sombrero, el chaleco y el capote.

Y no ve, por supuesto, que en este mismo instante

TÍO OLEK

desprovisto por completo de cualquier tipo de deseo y sometido constantemente a una duda casi patológica, se desanima con facilidad y nuevamente se quita: el sombrero, el capote, el chaleco.

TÍO KAROL

se gira, ve con sorpresa que el Tío Olek de nuevo ha cambiado de decisión y se queda en casa desvestido. Resignado, se quita igualmente el sombrero, el capote y el chaleco. Pero exactamente en ese mismo instante

TÍO OLEK

que había caído en una postración absoluta, mirando con aversión a la habitación, decide abandonarla finalmente.

Se viste: sombrero, chaleco y capote.

TÍO KAROL

en ese mismo instante acaba de desvestirse, mira en derredor y descubre con espanto al Tío Olek vestido. Evidentemente considera su estado psíquico como extraordinariamente peligroso, por lo que apresuradamente se viste: sombrero, chaleco, capote.

Y así todo el tiempo
realmente hasta el infinito,
con tal de encontrar diferente y cómicos
motivos para la resignación, para la decisión.....

4. [secuencia]

Los presentimientos de MAÑKA LA ENDEMONIADA

MAÑKA LA ENDEMONIADA tiene crisis religiosas espa-

ciadas cíclicamente. En ese tiempo recita en la lengua del Evangelio y, como la agorera Casandra, cuenta en esta HABITACIÓN burguesa las horas que nos faltan para la catástrofe inminente.

La precisión de esta voz en el envolvente silencio repentino provoca un sentimiento de extrañeza en esta absurda cotidianidad de actividades de los inquilinos de la HABITACIÓN, parecida a un extraño asilo.

TEXTOS

TÍA MAÑKA

¡Oh Oh Oh!

He escuchado cómo un águila que surcaba el cielo
ha gritado con voz potente:

¡pobre pobre!

Primera apertura de la puerta.

Son las ocho

Ore otto¹⁴

TÍA MAÑKA

Y preguntó:

¿Y tú eres el rey de los judíos?

Gritaron:

FAMILIA

¡Crucificalo!

¡Crucificalo!¹⁵

Segunda apertura de la puerta.

¹⁴ (del italiano): Son las ocho, las diez, las doce.

¹⁵ *Evangelio según San Mateo* 27, 11; 27, 23.

TÍA MAÑKA

Son las diez

Ore dieci

TÍA MAÑKA

Y ascendió del precipicio un humo
como si saliese de un gran horno
y de este humo salieron langostas
a las que se otorgó el poder de los escorpiones¹⁶

Tercera apertura de la puerta

TÍA MAÑKA

Son las doce

Ore dodici

5. [secuencia]

Desconocemos los acontecimientos importantes que suceden más allá de nuestras paredes. Pero no por ello dejan de acercarse inexorablemente, tan sólo es necesario abrir la puerta.

¡Son las ocho! PRIMERA APERTURA DE LA PUERTA

Desde el principio de esta escena se oyen ciertos ruidos indefinidos y golpes tras la puerta.

Algo debe estar pasando.

Estos sonidos extraños, incesantes, ora más débiles, ora más fuertes, transportan evidentemente a un estado de trance a la TÍA MAÑKA, quien cita el Apocalipsis con voz profética:

¹⁶ *Apocalipsis según San Juan 9, 2-3.*

TÍA MAÑKA

¡¡Oh Oh Oh!!

He escuchado cómo un águila que surcaba el cielo
ha gritado con voz potente:

¡pobre pobre!

TÍO KAROL

interrumpe su Ritual de Vestirse, llega hasta la puerta,
tras la cual habían aumentado los ruidos, pega la oreja
y a continuación abre rápidamente la puerta.

En el zaguán ocurre algo que no encaja ni en la
HABITACIÓN ni en la mentalidad de sus INQUILINOS.
Los NIÑOS-SOLDADOS, tocados con negros bonetes
sacerdotales, arrastran algo, se abren camino,
absortos en este trabajo o diversión. Podemos ver
una CRUZ enorme, de madera, que nos es familiar
desde la primera escena.

Los niños están justamente ocupados clavando en
la cruz el MANIQUÍ del Cura, vestido con su camisa
mortuoria y con el bonete negro en la cabeza.

Hay una espantosa confusión en esta estrechez.

Tras abrirse la puerta los NIÑOS salen corriendo y
desaparecen, dejando tirada la CRUZ.

TÍO KAROL

ensimismado, cierra lentamente la puerta.

TÍA MAÑKA

cuenta el tiempo:

¡SON LAS OCHO!

ORE OTTO!

6. [secuencia]

La gimnasia matutina de la ABUELA

ABUELA

estirada sobre la cama practica su gimnasia matutina. Parecida a un terrorífico grillo de campo.

El vestido negro arremangado.

Se ven sus flacas piernas que llevan puestas unas medias negras y rotas.

Sucesivamente se las recoge y se las estira.

Mueve la cabeza como un gusano.

Con contracciones convulsivas.

Contrasta esta degradación biológica con la abstracción

y precisión de los movimientos gimnásticos.

Cada cierto tiempo se detiene,

Tras un instante, de nuevo «se deja llevar».

Hasta la absoluta extenuación.

7. [secuencia]

¡SON LAS DIEZ!

SEGUNDA APERTURA DE LA PUERTA

Los ruidos tras la puerta han aumentado de nuevo.

TÍA MAÑKA

habla como en un sueño:

Y preguntó:

¿Y tú eres el rey de los judíos?

Gritaron

en su alucinación envuelve a toda la FAMILIA.

FAMILIA

grita:

¡Crucifícalo!

¡Crucifícalo!

TÍO OLEK

y

ADAŚ

abren la puerta.

Los niños, enajenados, continúan con su extraña diversión.

La cruz esta vez permanece recta, alguna escalera, cuerda, el MANIQUÍ del Cura cuelga, los NIÑOS trepan por la escalera, visiblemente la diversión alcanza su cénit, porque todo se detiene y muere.

TÍO OLEK

borra esta imagen, cerrando lentamente la puerta.

8. [secuencia]

Juegos de cementerio

MADRE-HELKA

ADAŚ

Madre-Helka y Adaś se divierten con la cruz arrancada de la tumba, que se encuentra en esta habitación. Adaś sale corriendo con ella, «la esconde», dejándola en algún rincón y espera a cierta distancia, persiguiendo a Helka, quien a su vez corre, busca, encuentra este objeto, más bien inadecuado para el juego infantil, «lo esconde», se persiguen mutua-

mente, y de este modo se alarga este macabro juego «al escondite», como en una pesadilla...

JUEGOS DE CEMENTERIO

Adaś III VUELTA

Helka IV VUELTA

JUEGOS DE CEMENTERIO

Adaś I VUELTA

Helka II VUELTA

9. [secuencia]

Llegada repentina del PADRE-RESERVISTA y de sus hábitos cuarteleros

Hasta ese momento el PADRE-RESERVISTA ha estado sentado en silla, con el fusil y la maleta a los pies, inmóvil y muerto. Cuando llega su «momento», se levanta y empieza a marchar, escupiendo como siempre los peores insultos cuarteleros.

Abre y cierra su maleta, saca de ella distintos objetos de extraña procedencia, todo ennegrecido, se desparrama por el escenario, recoge, guarda en la maleta, sin dejar de insultar, sin dispensar a nadie, está enfurecido...

10. [secuencia]

¡SON LAS DOCE!

TERCERA APERTURA DE LA PUERTA.

Los ruidos tras la puerta han alcanzado su cima.

TÍA MAŃKA

interviene con una nueva profecía del Apocalipsis:
...y ascendió del precipicio un humo
como si saliese de un gran horno
y de este humo salieron langostas
con la fuerza de los escorpiones...

PADRE-RESERVISTA

marcha furioso hasta la puerta, la abre,
el recibidor está completamente vacío, sólo la
CRUZ, y tras ella el MANIQUÍ colgante del Cura.
El Padre-Reservista lo colma con el torrente de su
vocabulario, cierra con furia la puerta.
Cae
el Silencio.

TÍA MAŃKA

con su voz funesta anuncia la hora:

¡SON LAS DOCE!

Resulta evidente que considera llegado el momen-
to de abandonar la HABITACIÓN, sale corriendo
presa del pánico, arrastrando consigo su silla...

11. [secuencia]

Los Dos Tíos colocan TRES SILLAS

**Los cálculos enigmáticos y precisos no sirven para nada
Sólo causarán en breve un aumento del problema**

El TÍO KAROL y el TÍO OLEK realizan ciertos cálculos
enigmáticos, cuentan con pasos el espacio, colocan
sucesivamente TRES SILLAS, perfectamente alineadas.

das, juntas, comprueban la distancia entre las sillas y los DOS DOBLES del Cura, entre las sillas y la PUERTA, trazan con sus pasos una línea recta perpendicular que va de la puerta a la rampa, finalmente se sientan en dos sillas, dejando VACÍO el centro.

Esperan.

12. [secuencia]

Aparece MAÑKA LA ENDEMONIADA vestida con un UNIFORME que nos resulta conocido de alguna parte.

Sale de detrás del armario con paso militar, balanceando la cabeza hacia delante y atrás como un títere la

TÍA MAÑKA

vestida con un uniforme que nos resulta conocido de alguna parte.

Pero no digamos ni uniforme ni persona. Sería demasiado fácil y serviría tan sólo para espolear la imaginación de los tontos.

El HORROR no conoce medios vulgares ni planos. Es por ello indefinido. Supera nuestra imaginación. Se puede tan sólo presentir.

13. [secuencia]

Las dificultades de «este hombre» con la silla

Los Dos Tíos, que todavía no habían revelado ni sus intenciones ni su nuevo papel, no previeron ciertas dificultades relacionadas con las normas y el ejerci-

cio militar. Evidentemente, el juego no había sido correctamente previsto. Aparte de eso, la Tía Mańka les obsequió con otra sorpresa.

Los Tíos, asombrados, enmudecieron ante la terrorífica transformación de Mańka la Endemoniada.

MAÑKA marcha marcando el paso, ejecutando los giros reglamentarios, se queda de pie tras la SILLA vacía. Espera. No tiene permiso para sentarse. Las reglas militares no permiten movimientos libres o superfluos.

Los tíos mueven la SILLA hacia delante.

Pero esto no cambia la situación porque «Este Hombre» (así lo llamaremos) da un paso adelante, se encuentra encajado entre dos sillas, las ocupadas por los Tíos, pero continúa sin poder sentarse en la silla que le ha sido asignada a su persona.

Los Tíos sólo ahora se dan cuenta de esa incómoda situación, se levantan, se consultan brevemente entre sí, aparentemente se les ha ocurrido una idea estupenda, porque se ríen nerviosamente como suele suceder en estas situaciones; simultáneamente (todo lo hacen simultáneamente) empujan sus dos sillas atrás, tras lo cual se sientan con gesto enigmático.

Ahora ya sabemos qué idea brillante se les había ocurrido a los Tíos.

«ESTE HOMBRE», ocupado tan sólo con su rango y su importancia, se sienta entre los Tíos, en un sitio vacío, y como no hay silla alguna, acaba por caer al suelo.

La idea tonta se ve rehabilitada de un modo extraordinario.

«ESTE HOMBRE» se sienta, pero ya no en el suelo, sino con normalidad a la altura de donde se debía encontrar el asiento. La explicación de este «milagro» se la dejamos al truco circense de la BARRACA DE FERIA. No se trataba en absoluto de salvar el honor de «ESTE HOMBRE».

14. [secuencia]

El desenmascarado «engaño» de la REPETICIÓN.

Tras esta imprevista confusión, los Tíos ejecutan su plan, meditado, parece ser, hasta los últimos detalles. Se acercan a los dos dobles del CURA. Imposible decir cuál esta vivo y cuál muerto.

Ambos Tíos, quienes por cierto no tienen la mejor reputación, se convierten de repente en jueces. En breve darán el veredicto de quién de estos dos sospechosos es culpable. Se convierten prácticamente en apoderados de la idea del espectáculo y en payasos de Barraca de Feria.

Solicitan la «REPETICIÓN». Repetición de aquello que ya ha sido creado una vez por Dios y la naturaleza. Todo esto da vueltas alrededor de cierto extraño y metafísico juego INFANTIL.

El culpable será, por supuesto, el VIVO. Deben comprobarlo. El tío KAROL levanta maliciosamente con la mano derecha a uno de los DOBLES. El otro realiza el mismo movimiento.

Eso no les dice nada. Son demasiado lerdos.

Levantán ahora la pierna izquierda. El otro levanta igualmente la pierna izquierda. No descubren diferencia alguna. No albergamos ya duda alguna de

que son un completo par de idiotas.

Pero estos dos proxenetas no son tontos del todo: la toman ahora con el segundo DOBLE, le levantan el bonete. El primero esta vez ni ha pestañado. Es un MANIQUÍ ARTIFICIAL.

Por sus caras obtusas se puede ver que llevan a cabo una deducción complicada: el primero es ARTIFICIAL, entonces el segundo está VIVO; el VIVO es el culpable.

Todo esto es muy extraño.

Estos dos idiotas son probablemente el instrumento de alguna fuerza e imaginación superior, ya que son incapaces de entender la CULPA de la creación de una imagen impía con PARECIDO HUMANO.

(Todo lo aclara mi tratado sobre LA ILUSIÓN Y LA REPETICIÓN.)

Ambos TÍOS se lanzan sobre el CURA, no ya como jueces, sino como VERDUGOS.

15. [secuencia]

Juicio Militar

Los Dos Tíos agarran por los brazos al CURA, lo colocan al frente del escenario, de espaldas al público, como un condenado.

Se sientan en sendas sillas flanqueando a «Este Hombre».

Cada uno de ellos aguanta ahora una MATRACA. Las MATRACAS de madera substituyen las campanas y los cencerros que no están permitidos durante la Semana

Santa. Según el relato del profesor Jan Kott¹⁷, las MATRACAS en la mayoría de países adoptan el nombre de «Horloges de la mort»¹⁸. Su tableteo muerto e interrumpido procede de las regiones de la muerte.

No sin razón, estos tres sospechosos jueces las utilizan para su vergonzoso proceder.

«Este hombre» hace girar una vez la matraca, por aburrimiento, mientras que los dos Tíos agitan sus matracas con enorme afán.

Las giran y vuelven a girarlas varias veces. A cada vez el CURA se encoge, se inclina, hasta que al final cae al suelo.

16. [secuencia]

¡SON LAS DOS!

El tiempo pasa. Esta vez la Abuela, que yace muerta en el suelo —unos restos humanos—, se levanta y en silencio dice:

ABUELA

¡SON LAS DOS!

17. [secuencia]

Ejercicios militares para infringir la muerte.

Los Dos Tíos se yerguen bruscamente, levantando

¹⁷ Se trata del ensayo de Jan Kott «La carcoma fantástica del escritorio de Mickiewicz», publicado en la revista *Wiadomości*, editada en Londres, 1980. En polaco, el plural de las palabras «matraca» y «carcoma» tiene la misma forma, lo que permite un juego de palabras que en su traducción se pierde. [N. del T.]

¹⁸ (del francés): Relojes de la muerte.

de forma brutal al CURA, lo colocan como si fuera un acusado, quedándose ellos a ambos flancos, como vigilantes, como carceleros.

Se abren las puertas por completo.

Aparece un pelotón del EJÉRCITO con sus fusiles y las bayonetas caladas. Marchan de frente. La marcha *La infantería gris*.

La ABUELA se levanta de nuevo sacando fuerzas de flaqueza.

ABUELA

¡¡¡Dadme diez minutos más!!!

Los soldados continúan su marcha.

Sucesivamente, cada uno de ellos golpea al CURA con su bayoneta, las bayonetas se hunden en su cuerpo.

El CURA se estremece.

Los soldados retroceden hacia la puerta, desaparecen.

18. [secuencia]

Traen este OBJETO

Lo van a cargar entre todos.

Aparece el EJÉRCITO, los soldados envalentonados, borrachos, cargan con la CRUZ, la escalera, las cuerdas, así como con el objeto llamado GÓLGOTA.

19. [secuencia]

El objeto llamado GÓLGOTA.

¡AÚN CINCO MINUTOS MÁS!

Después levantan un tipo de cadalso, una primitiva

construcción de madera con la inscripción «GÓLGOTA». Apresurados lo colocan todo, y colocan una pesada cruz en dicho objeto, llamado «GÓLGOTA».

La Abuela espira su último aliento:

ABUELA

¡DADME CINCO MINUTOS MÁS!

Los Tíos —carceleros y verdugos— persiguen al CURA como a una presa hostigada, le echan la cruz a la espalda. El CURA con esta cruz a la espalda se arrastra por el suelo de la HABITACIÓN, para finalmente caer, pero los verdugos-Tíos consiguen colocarlo en la espalda de MADRE-HELKA, la cual tras unos pocos pasos cae bajo su peso, entonces cogen al pequeño ADAŚ y ahora él se convierte en su víctima y en su principal condenado.

20. [secuencia]

Y así ha ocurrido todo

¡SON LAS TRES!

Forzado y perseguido, Adaś sube al GÓLGOTA, y allí pone los brazos en cruz.

Pobre, vestido con el traje nuevo de bachiller, con el cuello blanco almidonado y con corbata, por primera vez con pantalones largos.

21. [secuencia]

CAMPANADAS DE MADERA DE LA MUERTE

Los soldados se retiran lentamente.

Toda la FAMILIA agarra las MATRACAS y desenfrenadamente se pone a hacerlas girar, surge un ruido colosal, cada vez más alto, fúnebre, sordo, muerto. Todos se retiran, el sonido de las MATRACAS permanece aún mucho rato, al otro lado de la puerta.

22. [secuencia]

FOTOGRAFÍA DE LA CRUZ FIGURA AFLIGIDA POLACA

El Cura se levanta lentamente. Mira en derredor, se acerca a la cruz, baja a ADAŚ, lo pone en el suelo, le estira la ropa y... se despide dulcemente. Se sienta al pie de la cruz, apoya su cansada cabeza sobre sus manos. Y así permanece.

ACTO CUARTO

ADAŚ SE MARCHA AL FRENTE

1. secuencia

Una más de las incontables mudanzas

El ARMARIO se abre violentamente.
Se desparrama toda la FAMILIA.
Solía ocurrir entonces que los objetos cambiaban repentina-mente su función.
La FAMILIA, como siempre, presa del pánico y siempre huyendo.
Desesperados y angustiados.
En busca de auxilio.

TÍO KAROL

¡Por fin en casa!

ABUELA KATARZYNA

¡Con tal de estar juntos, juntos!

VOCES CONFUSAS

¡Karol! ¡Olek!

¡Mańka! ¡Józka!

HELKA

¡Está lleno de cruces, lleno de cruces!

TÍO KAROL

Cállate, Helka, ¡estás en tu casa!

TÍA MAÑKA

Józka, ¿dónde está Adaś?

MADRE HELKA

¡Adaś!

2. [secuencia]

Adaś es movilizado.

TÍO KAROL

Por fin puede anunciarle a la FAMILIA la buena
nueva:

¡Adaś ha sido movilizado!

3. [secuencia]

**La familia se refugia como siempre alrededor de la mesa –
 El Tío Karol – patriota, el Tío Olek – viejo gandul¹⁹
 La Tía Józka – sin respeto por la muerte heroica,
 La Tía Mańka – conoce bien el Apocalipsis.**

Cae el silencio.

La mesa se vuelca violentamente.

Como si navegase por un mar agitado.

Como si fuese la única tabla de salvamento.

La cubierta de un barco naufragando.

La habitación ya no es un puerto tranquilo.

Se agarran a la mesa con uñas y dientes, sumidos en el pánico, gritan, como si quisieran ahogar el bramido del mar, no se sabe por qué y a quién, embarcados por un miedo de muerte.

(Este miedo hay que separarlo del contenido de las frases pronunciadas.) Adaś no está.

Aparecerá más tarde, mucho más tarde.

La FAMILIA expone distintas opiniones sobre la guerra. El TÍO KAROL, ciudadano leal, el TÍO OLEK, típico civil-gandul, la TÍA JÓZKA no muestra ningún tipo de respeto por los que mueren por la patria, la TÍA MAŃKA lleva toda la situación hasta las invocaciones apocalípticas.

TÍO KAROL

indiferente ante la reacción de la FAMILIA, continúa, se enciende, convence, se extasía, anuncia:

¡Adaś ha sido movilizado!

¹⁹ Véase nota 4.

¡Llamado!
 Todavía no es un héroe,
 ¡Pero esto ya es heroísmo!
 ¡Héroe!
 ¡Nuestro orgullo!

TÍA MAÑKA

Se une con su Apocalipsis:

y he visto
 y he escuchado
 cómo un águila
 que surcaba el cielo
 ha gritado con voz potente:
 ¡pobre pobre!

TÍO KAROL

¡Adaś!
 nuestro orgullo,
 nuestro genial, invicto,
 nuestro emperador,
 nuestro monarca,
 patria,
 nosotros mismos,
 nuestros pechos,
 nosotros la primera,
 nosotros...

se ahoga por la emoción y el entusiasmo.

TÍO OLEK

Hay que inventarse algo,

hay que salvarlo,
 sacarlo,
 pensar en algo,
 que sea en casa,
 que sea a través de la ventana,
 que sea algo ahí fuera en el jardín,
 pero mejor en casa,
 sin asomarse...

TÍA JÓZKA

Mejor pensar en una enfermedad,
 puede que varices,
 ¡él tiene varices!
 ¡A él le mandan morir!
 ¿¿Quién se lo manda??
 ¿Le mandan morir?
 ¿Quién? ¿Quién?

TÍA MAŃKA

...y ascendió del precipicio un humo
 como si saliese de un gran horno.
 Y de este humo salieron langostas
 ¡a las que se otorgó el poder de los escorpiones!

TÍO KAROL

¡En la guerra las varices no tienen ninguna importancia!
 ¡Todos nosotros marchando bajo nuestro estandarte!
 ¡En las páginas de la historia!
 ¡Nosotros no nos entregaremos!

!!!Todos... conmigo!!!

Se ahoga.

TÍO OLEK

vuelve constantemente a sus ideas:

...mejor en casa,

o

¡en el hospital!

¡sí, en el hospital!

¡al hospital!

¡a la cama!

que sea una enfermedad,

o una amputación,

¡el tifus!

¡el tifus lo salvará!

TÍA JÓZKA

¿Amputación?

¿Quizás sin cabeza?

¿Sin pierna?

¿Quizás sin nada en absoluto?

¿Completo?

¿Completamente muerto?

¿Caído?

¿¿¿Mezclado con la tierra???

¡Nuestro Adaś!

Le gritan:

¡Adaś!

¡Adaś!

¡Adaś!

Le gritan para que se apresure...

4. [secuencia]

Adaś se retrasa.

Es posible que nos encontremos ya en el andén de la estación de ferrocarril.

5. [secuencia]

Es posible que en este instante el tiempo se haya desplazado hasta la muerte de Adaś en el campo de batalla;

porque a pesar de que la familia continúe sentada a la mesa, como siempre apretujada y unida,
pero los gritos:

¡Adaś!

¡Adaś!

¡Date prisa!

dirigidos a este Adaś, que dentro de unos instantes deberá partir para el frente, se van espaciando en el tiempo, debilitándose,
pero

6. [secuencia]

El Cura, que hace ya mucho tiempo que había muerto, carga con la maleta y el fusil; todo lo que queda de Adaś

Lo coloca junto a su tumba, coronada con una cruz, levantada en esta habitación de la infancia.
El Cura sale, como si hubiera olvidado algo.

7. [secuencia]

EL DEPORTADO-SOLDADO ERRANTE (TÍO STASIO) aparece siempre en los momentos difíciles

El TÍO STASIO —como es conocido (ensayo sobre la DEPORTACIÓN)—, es un violinista ambulante. Pero conserva la funda, en la que guarda su organillo.

La hace girar con vergüenza y como atormentado.

El villancico del scherzo de Chopin sale de esta caja trágicamente deformada. Esto también es un circo que resta patetismo y deja una austera emoción.

8. [secuencia]

Vehículo de Luto

El Cura vuelve.

Con una CRUZ (se trata de la cruz de las escenas anteriores).

La CRUZ —inclinada— viaja sobre una construcción endeble provista de ruedecillas.

El Cura empuja la cruz como quien empuja una bicicleta.

Sobre la cruz y sobre la bicicleta va extendido el cuerpo de ADAÍ. El Cura cuidadosamente baja el cuerpo de Adaí de la cruz y lo coloca en el suelo.

Pero esto ya es un cliché posterior en el que Adaí aparecerá tumbado en la tierra surcada por las explosiones de granadas: muerto.

9. [secuencia]

En esta habitación de la infancia los trenes siempre parten hacia el este

El fondo de la «habitación» lo forman paredes correderas hechas de viejas tablas rectas. Se parece un poco a una vieja caseta (ferroviaria). Cuando algo más tarde se corran las paredes, formando una abertura cuya parte inferior aparecerá cerrada por una barrera de madera, la pobre caseta se convertirá en un vagón de ganado en el que viajará el «cuerpo» de Adaś junto con el de otros.

10. [secuencia]

INFERNUM

El Cura se dirige hacia el fondo de la habitación, permanece junto a la puerta, pega el oído y de repente abre.

Vagón de ganado.

En estos vagones marchaban los reclutas al frente.

Están llenos.

Machacados,

aplastados,

unidos por un destino común,

apiñados en una masa revuelta,

en un «aplastamiento» casi animal,

en una explosión primitiva de instinto rebañego,

en una euforia casi sexual, vulgar, ostentosamente obscena,

ligados entre sí,

entrecruzados,
mezclados brutalmente con las figuras desnudas de
figuras de cera, de reclutas-condenados.

11. [secuencia]

El Cura y su MISA FÚNEBRE.

A este impetuosamente desenfrenado
mudo
infierno
lanza el viejo Cura
el cuerpo de su pobre Adaś.
Tras lo cual, de modo automático, como dictado
por la costumbre, arroja tierra sobre él, como sobre
una tumba reciente. Hace esto de forma sistemática
y con devoción.

12. [secuencia]

DESPEDIDA

La Familia «corre» tras el tren.
Sin moverse del sitio, como en una pantalla de cine,
se mueven las piernas.
Se agitan los pañuelos.
Gritan.
Lentamente el Cura cierra la puerta «Infernum» –
tabernáculo.

ACTO QUINTO

LA ÚLTIMA CENA

1. secuencia

EL FUNCIONAMIENTO DE LA CAMA-MÁQUINA DE LA MUERTE PROVOCA UNA SERIA DESIN- TEGRACIÓN MORAL DE LA FAMILIA

El así llamado lecho de muerte es un tipo de máquina.

Una máquina de la muerte.

El mecanismo funciona de forma rotativa.

La cama, con una plancha hecha de tablas, está provista de un eje con un mecanismo rotativo y una manivela en uno de sus extremos.

La plancha tiene dos caras que de forma sucesiva se encuentran mirando hacia arriba y hacia abajo.

En la cama están tumbados por un lado el MANIQUÍ DEL CURA y por el otro el Cura-ACTOR.

La familia se divide en dos bandos.

El primero –el Tío Karol, la Abuela, la Tía Mańka– se declara a favor del CURA-Actor,

El segundo –el Tío Olek, la Tía Józka, Helka– a favor del CURA-Maniquí.

Bando I

Tío Karol

Abuela

Tía Mańka

Bando II

Tío Olek

Tía Józka

Helka

Situación I: el MANIQUÍ cara arriba

no es éste,

qué gran pérdida hemos sufrido

no es verdadero,
 éste no es nuestro
 se trata de otro,
 no es nuestro tío
 ¿por qué tenemos que llorar
 a un extraño,
 a un cualquiera
 abandonado,
 olvidado,
 y no al nuestro auténtico?

(se arrastran por el suelo,
 miran bajo la cama,
 hablan con el cadáver
 por debajo)

nuestro señor,
 nuestro benefactor,
 qué gran pérdida hemos
 sufrido,
 Karol, gira, gira
 ¡girad, girad!

(giran, el Maniquí desaparece lentamente,
 por debajo aparece el Actor)

Oh, ya sale, ya sale
 la cabeza
 la cabeza ya ha salido
 entero
 sin ningún problema

estará por siempre en nuestro
 recuerdo,
 descanso eterno,
 nosotros sus herederos,
 nuestro benefactor,
 y nuestra herencia,
 bendito, bendito,
 prendamos unas velas,
 en la misa,
 por su alma

en su memoria,
 bendito, bendito,
 y todos benditos,
 descanso eterno,
 que la tierra te sea leve

Oh, se nos va
 Oh, giran
 estos giradores²⁰
 buena familia
 todo se ha perdido

²⁰ En el original polaco esta palabra tiene dos acepciones: la más habitual es la de «tramposo» y la segunda, más fiel al verbo matriz pero menos frecuente, es la de «girador», que es la que aparece aquí. El lector-espectador polaco puede jugar con el significado de ambas, mientras que en la traducción se pierde esa posibilidad. [N. del T.]

nuestro nuestro nuestro

Situación II: el ACTOR cara arriba

Ahora ya nunca más te	(se arrodillan y miran bajo la cama)
abandonaremos,	Así te tratan,
te enterraremos,	te voltean a placer,
te sepultaremos	hacen contigo lo que quieren
no te olvidaremos	pero nosotros estaremos siempre
permanecerás en	contigo,
nuestra memoria,	siempre a tu lado,
coronas, flores,	todo para ti,
encenderemos velas,	coronas, velas, encender velas...
daremos en la misa	
descanso eterno	

(giran la manivela y aparece el MANIQUÍ)

Oh Oh Oh giran, giran, nosotros te sacaremos	
¡Se nos han adelantado!	te enterraremos,
buena familia,	no te olvidaremos,
hay que aguantar,	Olek, gira, gira,
no permitir,	arriba con él,
de rodillas,	girad, girad
junto a él	

Situación III: el MANIQUÍ arriba

(se arrodillan, hablan con el
cadáver por debajo de la cama)

así te han maltratado,	Sale, ya se le ve,
no te han respetado,	fatigado, demacrado,
cómo te han tratado,	pero entero,

no han tenido piedad,
 pues tú tampoco tengas
 piedad,
 nada, ni siquiera una pizca

completamente muerto,
 gracias a Dios,
 descanso eterno,
 bendito, bendito,
 y todos benditos

(empiezan a girar)

pero nosotros no
 lo permitiremos
 ¡Karol! A girar a nuestro
 benefactor,
 ¡Mañka! vigila la
 manivela,
 girad, girad,
 no permitáis

Oh, de nuevo giran,
 ¡Olek! ¡Józka!
 desaparece,
 sale
 pero éste no es el nuestro

Situación IV: el ACTOR arriba

La cabeza me da vueltas,
 ¿es el nuestro?
 descanso eterno
 bendito, bendito,
 coronas, flores,
 hay que dar en la misa

lo más importante es no
 equivocarse
 nuestro no nuestro,
 pero no permitáis
 girad, girad
 (giran, aparece el MANIQUÍ)

Situación V: el MANIQUÍ arriba

Oh, de nuevo giran
 la cabeza me da vueltas,
 éste no es el nuestro,
 no es éste,

hay esperanza,
 ya falta poco,

da lo mismo,
una de cal
y otra de arena

(giran y lentamente aparece el ACTOR)

Olek, giran,
¡aguanta!
giran, giran
giradores,
a la manivela,
no permitáis

y así continúa,
el acto de girar se desarrolla cada vez más deprisa...

FAMILIA

pone finalmente al cura sobre el suelo, brutalmente, sin ceremonia alguna, tiran de él por todas partes, lo tiran sobre el suelo, dejan de interesarse por él y salen rápido...

Todo esto es inexplicable y absurdo.

2. [secuencia]

El Cura se queda solo, pero no por mucho tiempo

El CURA se queda solo, tirado en el suelo.
Lentamente se arrastra, maltratado y al límite
de sus fuerzas.

Se acerca a la puerta, quiere abrirla,
pero la puerta se abre empujada desde fuera,

desde el lado
del vestíbulo.

3. [secuencia]

«ENTRADA» imprevista de los actores

Seremos testigos de una repetición más no particularmente fiel.

No hay nada del pasado que se pueda repetir fielmente. LOS MANIQUÍS-DOBLES tienen su parte —no la mejor, por cierto— en todo esto.

A fin de cuentas, el arte siempre es una falsificación. En ello se cifra su profundidad y su más bien trágica belleza.

De forma violenta entra por la puerta toda la FAMILIA y los NIÑOS-SOLDADOS, con sus bonetes en la cabeza, con los fusiles y las bayonetas, arrastrando consigo una gran cruz y al MANIQUÍ-CURA. La diversión de los NIÑOS-COMEDIANTES va adquiriendo dimensiones cada vez más peligrosas.

Ya no la podemos detener.

Que siga su curso hasta su inevitable fin.

A su antojo en el desorden y confusión de los hechos.

4. [secuencia]

Al final, un «digno», aunque muy precipitado,

«ENTIERRO DEL CURA»

La habitación de la infancia se convierte en un lugar de GRAN CONFUSIÓN, cercano a la locura.

Toda la compañía de NIÑOS-COMEDIANTES clava en la cruz el cuerpo del NIÑOS-COMEDIANTES del Cura, con brutalidad y sadismo.

Uno de los soldados, el de mayor tamaño, casi un gigante, levanta la cruz con el MANIQUÍ, se la echa a la espalda y empieza a marchar.

El CURA MUERTO corre gateando tras su doble, despidiéndose con gesto lastimoso de su FAMILIA al completo en una ceremonia típicamente funeral.

Como siempre, el EJÉRCITO acompaña los acontecimientos, pero de momento sin saber qué papel tiene asignado.

Todo sucede a un ritmo inusual y con una prisa inexplicable.

Se forma un cortejo – círculo vicioso.

La marcha militar se mezcla con el salmo eclesiástico.

5. [secuencia]

**La celebración enturbiada por un incidente imprevisto
RABINEK, su canción fúnebre de cabaret y su
posterior (mucho más tardío) destino.**

Inesperadamente, «de entre bambalinas», como un títere aparece RABINEK

vestido con un traje sinagogal,

se une a este extraño cortejo funerario que se apresura tras la CRUZ-ATAÚD del Cura.

Desesperado, retorciéndose las manos, canta su triste canción a ritmo de Tingel-Tangel:

SHA SHA SHA DE BEDE GAIT
 SHA SHA SHA BAM REBEN STAIT
 SHA SHA SHA BAM REBEN STAIT
 DER SHAMES BA DY TUR
 IN DI REBECN OY DUYS A REBECN²¹
 OY OY OY
 OY OY OY
 OY OY OY OY OY
 OY OY OY OY
 OY OY OY OY
 OY OY OY OY OY OY OY OY
 OY OY OY
 OY OY OY
 OY OY OY OY OY

Pero los SOLDDOS ya están hartos de esto.
 «Se echan el fusil a la cara» velozmente,
 el pelotón de ejecución hace una descarga
 y el pobre RABINEK cae al suelo
 (esto es un cliché mucho, mucho más tardío).
 El CURA levanta a RABINEK.
 RABINEK empieza de nuevo a cantar.
 Otra descarga.
 RABINEK cae.
 Esto se va a repetir varias veces,
 de acuerdo con la costumbre de este teatro.

RABINEK se aleja para siempre.

²¹ (del yidish): Sha sha sha ahí va el rabino / sha sha sha está junto al rabino / sha sha sha está junto al rabino / el shames [ayudante en la sinagoga; equivalente al sacristán en la tradición cristiana] está junto a la puerta / y la mujer del rabino es la mujer del rabino.

6. [secuencia]

Fin del juego

Todo este cortejo fúnebre, como cualquier otro juego, lentamente «decae».

La FAMILIA desaparece tras la puerta, los SOLDADOS caen al suelo como muertos.

[secuencia]

De nuevo «ESTE SEÑOR»

De entre bambalinas aparece otro títere, esta vez espantoso.

Sin embargo se sigue tratando de la TÍA MAŃKA ENDEMONIADA.

A la TÍA MAŃKA le gusta disfrazarse.

Con frecuencia estas metamorfosis sumen a la FAMILIA en el asombro. Esta vez lleva vestido un uniforme que defino como:

UNIFORME YA SABEMOS CUÁL.

Marcha.

Las altas botas militares golpean el suelo en este silencio sepulcral.

«ESTE SEÑOR» da órdenes en una lengua desconocida, ladra como un perro (parece ser que los oficiales romanos de los tiempos de César daban relaciones parecidas sobre la lengua de los hunos y de Atila):

MARSZUTEM MEHTI HURAM!

MARSZUTEM MEHTI HURAM!!

MEHRAM TEHURI HIREM!

HIREM TEHURI MARSZUTEM!!!

HAU HAU HAU!

etcétera...

SOLDADOS

se levantan,
caen,
marchan,
cada cual en una dirección distinta,
dan vueltas sobre sí,
espasmódicamente,
con la mirada extraviada,
ejecutan movimientos catalépticos,
independientes de su voluntad...

ESTE SEÑOR marcha, lanza las piernas bien lejos
ante sí, se inclina hacia delante y hacia atrás como si
fuera un títere, marcha cada vez con más brío y
afán, dando órdenes...

Al final no le queda nada más que acabar con esta
mascarada y salir.

¡Los SOLDADOS, «aliviados», se desploman en el suelo!

8. [secuencia]

Últimas preparaciones.

De repente finaliza bruscamente la marcha

La infantería gris.

Un salmo acompaña la salida de la FAMILIA.

Se trata de una salida distinta a la anterior.

Se puede intuir que salen por última vez con cierta intención definida.

Empiezan a colocar las sillas al frente del escenario, formando una fila recta.

Ejecutan esta acción con precisión y de forma particularmente ceremoniosa.

Todo esto se parece a ciertos importantes

PREPARATIVOS.

Las más simples acciones se dividen entre cuasi imperceptibles partes y fases, insignificantes y fragmentarias.

Los más nimios movimientos parecen el fruto de ciertas consideraciones y decisiones íntimas.

Traen sillas de todas partes,

las sillas se reproducen,

las colocan alineadas y con precisión en la primera fila, justo delante del público,

se empieza a dibujar cierto vago plan,

El PADRE-RESERVISTA con su medio metro roto va midiendo todo lo que puede, pero de tal modo que no sirve absolutamente para nada.

Se hace evidente que no vamos a conseguir llevar nada en ninguna dirección sensata, de acuerdo con las relaciones y los valores adecuados, todo se desarrolla violenta y espontáneamente, todo se desmorona.

La HABITACIÓN DE LA INFANCIA, que hasta ahora se ha mantenido a flote, se apresura hacia su propio EPÍLOGO a un ritmo cada vez más rápido.

Tras las sillas, los maniquís desnudos, como condenados desnudos; tras ellos un cementerio de cru-

ces; al fondo de todo, el EJÉRCITO.

Sobresalen los fusiles con las bayonetas caladas.

La FAMILIA al completo se sienta en las sillas al borde del escenario.

Todo este mundo se encuentra como a la ESPERA.

De repente los dos tíos salen corriendo.

Para aparecer de nuevo arrastrando una TABLA extraordinariamente larga. Se abren camino con dificultad por entre el apretado muro de personas, sillas, soldados desnudos. No reparan en nada. El Cura cae al suelo, se desploman los maniquís desnudos, las mesitas, la gente.

Pero tras ellos aparecen dos soldados con otra TABLA parecida. Las dos tablas se balancean peligrosamente sobre las cabezas de los actores. Parece que en cualquier momento estos pesados objetos, sucios y embarrados, que nadie sabe de dónde y para qué han sido traídos hasta aquí, van a caer sobre el escenario, aplastando a la gente y destruyéndolo todo.

Las tablas al final acaban en la parte frontal del escenario, se aguantan no sobre cualquier cosa, quizás las aguanten los propios actores.

Todo se tambalea. Confusión.

Los coros poderosos le otorgan al SALMO cierto tono religioso. En una intranquilidad creciente la FAMILIA, como apresurada, como si quisiera llegar a tiempo antes de algo que va a SUCEDER, sigue discutiendo, quejándose y evocando.

Pero los gestos solemnes y que en vano intentan emular la absoluta geometría del divino Leonardo anticipan ya la «ÚLTIMA CENA».

9. [secuencia]

El indispensable mantel blanco.

Y cuando en las tablas, embarradas y sucias de cal y arena, se extiende el impecablemente blanco, rígido y almidonado mantel de domingo, sobre el cual son visibles las marcas de los dobleces dejadas por la plancha,

no albergamos ya duda alguna de que, a pesar de las escandalosas situaciones, incidentes, de los invitados no deseados y de la ignorancia iconográfica, seremos testigos de la «ÚLTIMA CENA».

10. [secuencia]

«LA ÚLTIMA...»

El salmo se mezcla con la marcha *La infantería gris*.

Los cadáveres desnudos de los soldados ejercen presión sin ningún tipo de vergüenza.

Al fondo, el EJÉRCITO se envalentona, los mecanismos regulados empiezan a funcionar arbitraria y destructivamente.

Se arrastran por el suelo, se tambalean, chocan el uno contra el otro, alzan la cruz de la tumba, los fusiles, los cuerpos desnudos de los caídos, en cierto delirio y locura lo empujan hacia el borde del escenario, hacia donde están los espectadores, los objetos, los muebles,

el ARMARIO, la MESA, las SILLAS, la VENTANA, la CAMA, un horrible amasijo de objetos, de despojos.

El ARMARIO se abre ante los espectadores, por

delante y por detrás, y pasan volando por él los
 SOLDADOS, a tientas,
 el ritmo sincopado de algún cabaret demoníaco,
 sin vergüenza, los cadáveres desnudos de los SOLDADOS
 caídos aparecen desparramados por el suelo.
 El CURA yace en el suelo, maltratado.
 La repulsiva VIUDA del FOTÓGRAFO coloca su letal
 CÁMARA FOTOGRÁFICA, descarga
 los SOLDADOS caen al suelo, gritan, sueltan todo
 tipo de tacos, se forma un amasijo de cuerpos humanos
 y de objetos, todo se paraliza, muere,
 igualmente han quedado inmóviles los participantes
 de la «ÚLTIMA CENA» sentados a la mesa, como
 congelados en sus patéticos gestos...

11. [secuencia]

VILLANCICO NAVIDEÑO

El Deportado-Soldado errante empieza su último
 concierto.

UN VILLANCICO.

La ÚLTIMA CENA evangélica se mezcla con la noche
 navideña para celebrar el nacimiento del Señor.

En todos los campos de batalla,
 incluida la HABITACIÓN de nuestra infancia.

12. [secuencia]

Todos al fin deber irse

El villancico aún se oye.

Tras esta cena navideña se mece una cruz enorme,
aguantada por uno de los soldados...

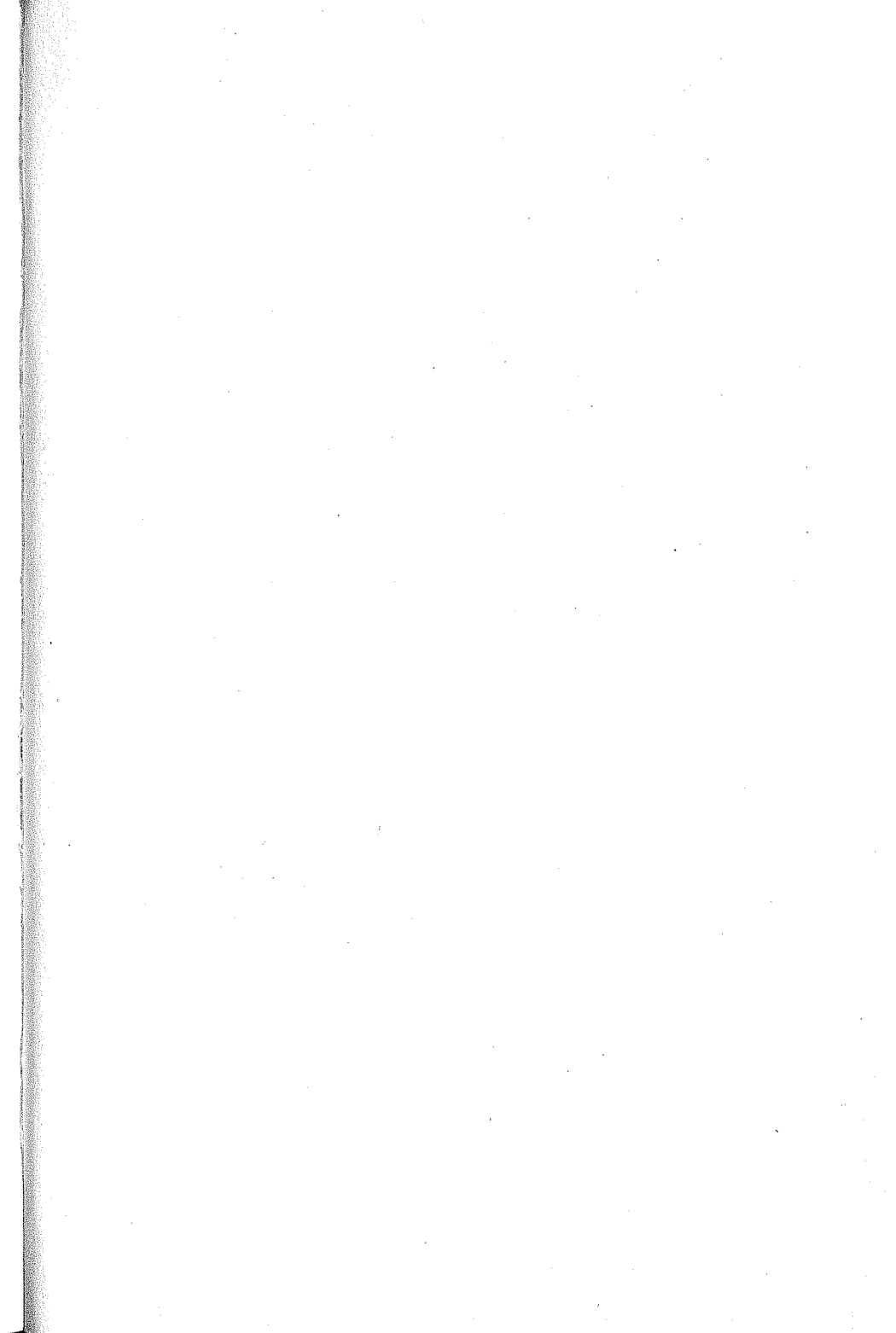
Poco a poco los actores van dejando el escenario
uno tras otro...

se pierden por el fondo, echando la vista atrás,
desaparecen...

Permanece tan sólo el CURA, quien yace en el suelo.
El escenario ha quedado definitivamente desierto,
ni gente, ni objetos, vacío...

Entonces del recibidor vuelve RABINEK con su traje
sinagogal, levanta al CURA y llevándolo de la mano,
lo acompaña afuera...

Me aproximo a la mesa, doblo el MANTEL con gran
cuidado, me lo pongo bajo el brazo y salgo.



La clase muerta es, junto con *Wielopole, Wielopole*, probablemente la obra más emblemática del teatro de Tadeusz Kantor. Concebida durante los años 70 y escrita finalmente en 1975, le valió el reconocimiento mundial y se ha convertido en el texto más representativo de su «Teatro de la muerte», propuesta teatral que desarrolla entre los años 1975 y 1984 y en la que nos remite a un enfrentamiento con la muerte como modo más intenso de vida. A través de los personajes de *La clase muerta* (alumnos interpretados por viejos que se aferran a su memoria en un intento agónico por revivir aquello que alguna vez fueron), Kantor crea un buscado distanciamiento. Mediante las marionetas, los dobles y los maniquís, se enfrenta al engaño de la pretensión y, una vez desvelado su mecanismo, lo que se nos aparece ante los ojos es una realidad aplastante, apabullante y bella en su acritud.

Wielopole, Wielopole, escrita en 1980, se refiere a su tierra natal, Wielopole Skrzyńskie, ese territorio mágico donde toda historia personal comienza. En ella aparecen los demonios de su infancia, los conocidos y los imaginados, los arquetipos de una sociedad que desaparece en el caos de la guerra. Nuevamente los dobles, los maniquís, los monstruos goyescos campan por las escenas de este texto, y en medio de ellas aparece el propio Kantor intentando poner orden en el mundo espectral que surge, como maestro de ceremonias de un lugar que sólo existe en la memoria.

Ambas obras se publican en versión española según la edición definitiva de 2004 en la que, por primera vez, se incluyen todos los comentarios de Kantor.

