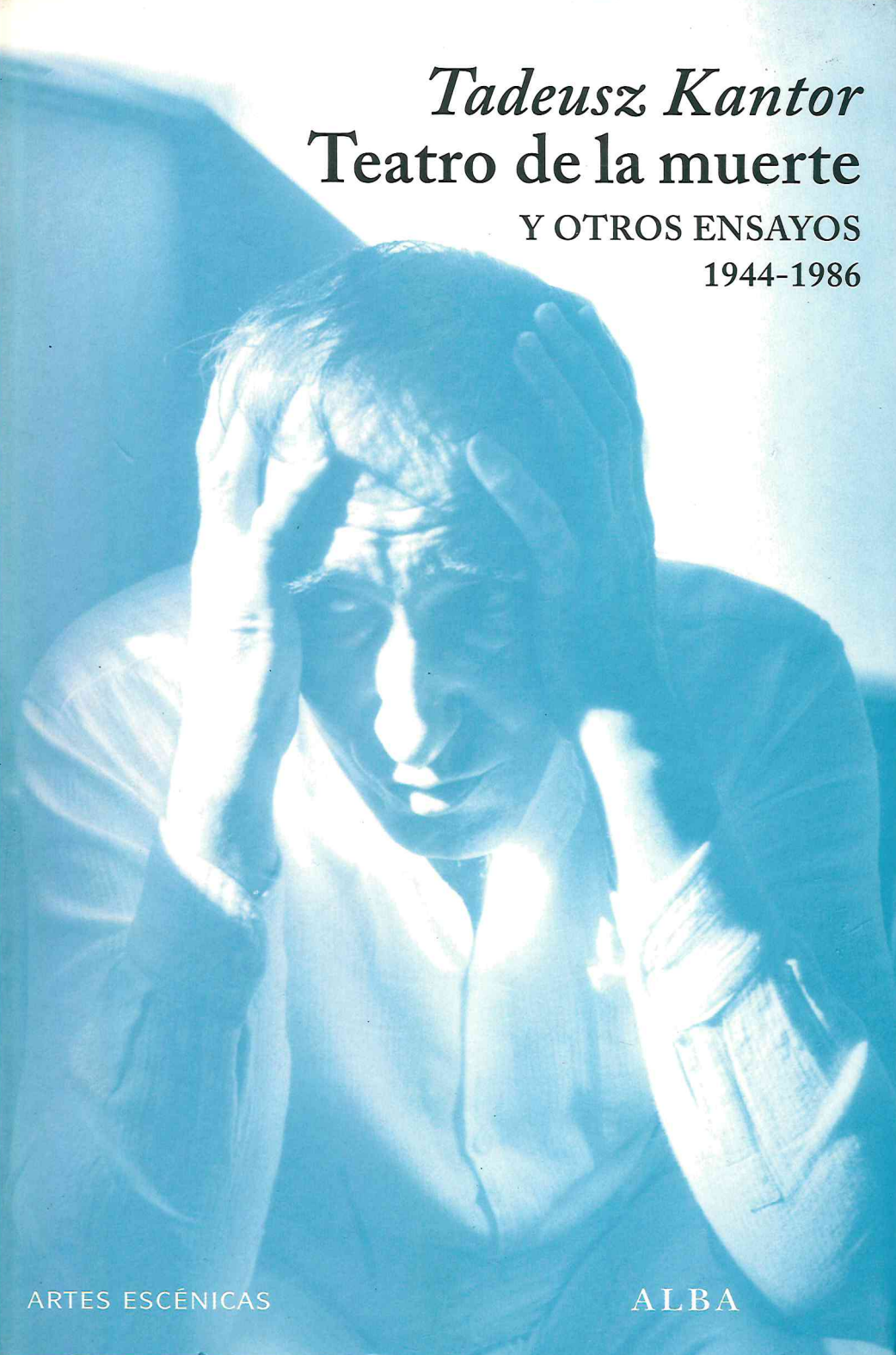

Tadeusz Kantor
Teatro de la muerte
Y OTROS ENSAYOS
1944-1986

ARTES ESCÉNICAS

ALBA

Teatro de la muerte
y otros ensayos
(1944-1986)

Tadeusz Kantor

Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)

Selección y traducción
Katarzyna Olszewska Sonnenberg

ALBA

Artes Escénicas

TÍTULOS ORIGINALES:

Teatr niezależny. Eseje teoretyczne; Czy możliwy jest powrót Odyseausza!!!; Informel. Hasła i definicje; Teatr informel. 1961; Teatr autonomiczny [Manifest teatru zerowego]; Teatr zerowy; Manifest 1970; Teatr niemożliwy; Teatr Śmierci; Mały manifest; Klasa szkolna; Miejsce teatralne; Lekcje mediolańskie

© Tadeusz Kantor, 2009

© de la selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg
© 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: Luis Magrinyà
Maquetación: Ángel Solé
Corrección de primeras pruebas: Francisco Herrero
Corrección de segundas pruebas: Fermín Olaya

ISBN: 978-84-8428-563-2
Depósito legal: B-10 021-10

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

Presentación, por Katarzyna Olszweska Sonnenberg 9

Teatro independiente. Ensayos teóricos 13
Teatro informal 35
¡¡¡¡¡¡Es posible el regreso de Orfeo!!!!!! 37
Informal. Consignas. Definiciones 39
Teatro informal. 1961 45
Teatro cero 49
Teatro autónomo. [Manifiesto del teatro cero] 51
Teatro cero 65
Teatro imposible 81
Manifiesto 1970 83
Teatro imposible 93
Teatro de la muerte 121
Teatro de la muerte 123
Pequeño manifiesto 139
La clase de la escuela 141
El lugar teatral 149
Lecciones milanesas 213
Lección primera 215
Lección segunda 223
Lección tercera 227
Lección cuarta 233
Lección quinta 239
Lección sexta 243
Lección séptima 257
Lecciones octava, novena, décima y undécima 267
Lección duodécima: antes del fin del siglo xx 271

Presentación

Cuando murió Tadeusz Kantor, hace ya veinte años, los miembros de su compañía, la Cricot 2, decidieron dejar una silla vacía en el escenario. Desde esa misma silla, en un rincón del escenario, el *maestro* había asistido, como un elemento más del decorado, a las representaciones de sus obras. «Éste es mi sitio, debo estar aquí», solía explicar Kantor cuando le preguntaban por su costumbre de contemplar el espectáculo desde el escenario. Y añadía: «Es como en un fusilamiento; para mí un espectáculo es como una ejecución». Ahora esa silla estaba vacía: el escenario, la vida y el teatro habían cambiado irreversiblemente. La pena de muerte se había cobrado la vida del protagonista.

Con Kantor moría no sólo la principal figura internacional del teatro polaco, sino un modo de entender el arte como un dogma de fe inquebrantable. Ajeno a modas y a ismos, marginal y a menudo marginado, Kantor quiso demostrar que la independencia del artista es posible en las circunstancias más extremas, en los periodos más oscuros: la guerra, la dominación nazi, el estalinismo. Y constató, según puede leerse en la presente selección de ensayos, que esa misma independencia es más difícil de mantener en la gris cotidianidad de nuestra actual sociedad de consumo.

La independencia suponía un insobornable compromiso con el arte, al margen y en contra de cualquier ideología (incluida la oposición contra el régimen comunista) y en contra también de cualquier convencionalismo y conformismo. Kantor quiso vacunar la vanguardia contra el virus de su propio anquilosamiento. Su pensamiento teatral es, por ello, una reflexión

viva, radical; y su estética, una praxis del teatro, a partir del teatro, contra el teatro. Kantor formaliza en manifiestos lo que, en realidad, no son sino instrucciones de montaje de una obra eternamente inconclusa, una obra que debe ser continuamente revisada si quiere seguir siendo artística.

Según podemos ver en las páginas de estos ensayos, Kantor trasladó a su propia vida este constante cuestionamiento de los prejuicios y los convencionalismos al uso. El crítico de arte Jarosław Suchan dijo que Kantor fue el Warhol de la Polonia comunista. Quienes lo conocieron destacan su fuerte temperamento, que le hacía estallar de ira ante humildes y poderosos. No sabía estar, según dicen. O digamos que, en su permanente ir por delante de su tiempo, sólo sabía estar fuera de lugar: igual que esa silla que antes ocupaba en medio de un espacio, el escenario, consagrado por la tradición para el ritual del teatro.

Esa extemporaneidad del teatro de Kantor queda patente en los ensayos aquí reunidos, que abarcan toda su vida artística; desde sus inicios teatrales en Cracovia, en plena ocupación nazi, hasta su estancia como profesor en el teatro Piccolo de Milán en 1986, cuatro años antes de su muerte. La presente traducción se basa en la última edición de la obra completa de Tadeusz Kantor publicada en 2004 por la editorial polaca Ossolineum en colaboración con el Centro de Documentación de Arte de Tadeusz Kantor, Cricoteca. Los ensayos han sido agrupados en siete apartados, que no siguen un criterio estrictamente cronológico, sino que responden a diferentes etapas de su evolución artística: «Teatro independiente», «Teatro informal», «Teatro cero», «Teatro imposible», «Teatro de la muerte», «El lugar teatral» y «Lecciones milanesas».

Para el primer apartado «Teatro independiente» se han seleccionado textos de Kantor sobre el primer grupo teatral

que creó con unos amigos durante la guerra. En aquella época, entre 1942 y 1944, Kantor representó, de forma clandestina, en casas particulares tres espectáculos: *La muerte de Orfeo*, basada en el texto de Jean Cocteau (probablemente en 1942), *Balladyna* (1943) de Juliusz Słowacki y *Powrót Odysa* [El retorno de Ulises] (1944) de Stanisław Wyspiański. Kantor escribió la mayoría de estos textos en aquella época, aunque algunos fueron ampliados o corregidos posteriormente.

El apartado «Teatro informal» incluye textos sobre su trabajo en el periodo 1955-1962, la mayoría de ellos escritos en esos mismos años. Estos ensayos corresponden al periodo informal de Kantor, que en teatro se inició con la puesta en escena en 1961 de la obra de Stanisław Ignacy Witkiewicz *W małym dworku* [En una pequeña casa de campo]. El texto «¡¡¡¡¡¡Es posible el retorno de Orfeo!!!!!!» data del año 1961. «Informal. Consignas. Definiciones» se publicó por primera vez en 1988, mientras que «Teatro informal. 1961» en 1969.

Los ensayos del apartado «Teatro cero» corresponden a un momento decisivo en la vida del autor que le lleva a romper toda la colaboración con los teatros estatales y dedicarse a «reformar el teatro de forma radical y completa». Su principal manifestación fue la representación en 1963 de *Wariat i zakonnica* [El loco y la monja] de Stanisław Ignacy Witkiewicz. Con motivo de este estreno se publicó el texto «Teatro autónomo. Manifiesto del teatro cero», que en posteriores ediciones pasó a llamarse «Manifiesto del teatro cero». El otro ensayo recogido en esta edición, «Teatro cero», se publicó en 1971.

El apartado «Teatro imposible» incluye el «Manifiesto 1970», escrito ese mismo año, y un grupo de ensayos, «Teatro imposible», publicado en 1974 a raíz de la representación de *Nadobnisie i koczkodany* [Dandis y antiguallas] de Stanisław

Ignacy Witkiewicz. En esta etapa se inscribe también la representación por el teatro Cricot 2 de *Kurka wodna* [La gallina acuática] del mismo autor.

El apartado «Teatro de la muerte» contiene los tres ensayos más conocidos y cruciales de Tadeusz Kantor: «Teatro de la muerte» (1977), «El pequeño manifiesto» (1978) y «La clase de la escuela». El autor los escribió después del estreno de su espectáculo *La clase muerta.* A esa misma etapa corresponde también el espectáculo *Wielopole, Wielopole.*

El conjunto de ensayos «El lugar teatral» supone el primer intento del autor de resumir su trayectoria teatral. Kantor lo escribió en 1980 y en él resume las ideas escénicas que marcaron su obra teatral.

El último apartado de esta edición, «Lecciones milanesas», es el resultado de la colaboración de Kantor con el Centro de Investigaciones Teatrales de Milán (CRT). Se trata de doce conferencias que el autor pronunció ante un auditorio compuesto por alumnos y críticos de teatro.

KATARZYNA OLSZEWSKA SONNENBERG

Teatro independiente. Ensayos teóricos[1]

[1] Estos ensayos sobre el Teatro Independiente (llamado también Teatro Clandestino) tienen como punto de partida dos obras teatrales que Kantor dirigió en casa de unos amigos en los años 1942-1944: *Powrót Odysa* [El retorno de Ulises] de Stanisław Wyspiański, de 1905, basada en el mito del legendario héroe griego, y *Balladyna*, de Juliusz Słowacki. El orden de los ensayos corresponde al autor. *[Esta nota, como las siguientes, a menos que se indique lo contrario, es de la traductora.]*

Credo

Una obra de teatro no se contempla
igual que un cuadro,
buscando emociones estéticas,
sino que se experimenta de un modo palpable.

No me dejo llevar por cánones artificiales.
No me siento vinculado a ninguna época pasada,
todas ellas me resultan ajenas y no me interesan en absoluto.
Únicamente me siento fuertemente comprometido con el tiempo
en el que vivo y con la gente que me rodea.
Creo que la barbarie y la sutileza,
lo trágico y la carcajada,
pueden convivir en el mismo todo,
que el todo se forma mediante contrastes y, cuanto más grandes sean éstos,
más palpable se vuelve la totalidad,
más concreta,
más viva.

Allí donde nace el drama

Sólo en el lugar más inesperado y en el momento más imprevisto puede suceder aquello en lo que estamos dispuestos a creer a pies juntillas.
Por eso el teatro, ese lugar que las vetustas prácticas han vuelto insustancial e insignificante, es el menos indicado para hacer realidad un drama.
El teatro actual es un producto artificial y, debido a su afectación, insoportable. Ante mí se alza un edificio de utilidad pública, hinchado como un globo, al que alguien añadió un poco de realidad viva. Sin espectadores está vacío y mudo; con ellos, a

duras penas resulta útil. Por eso cuando estoy sentado en una butaca de teatro me siento confuso.

Acción

Junto a la acción del texto debe haber una acción escénica.
La acción escénica debe concebirse como algo que se desarrolla en paralelo.
La acción del texto es algo ya hecho y acabado.
Sin embargo, en contacto con el escenario, su desarrollo debe tomar direcciones imprevistas.
Por esa razón jamás sé cuál será exactamente el epílogo de la obra.

Todo está preparado:
la columna que sujeta un arquitrabe,
la roca verde que esconde un mástil solitario, el fragmento de valla junto al cual estará más tarde Ulises, el arco donde se detendrá Penélope.
Todo ha sido preparado porque previamente había existido en el drama.
Dentro de un momento los actores entrarán en escena.
Desde ese momento el drama se convertirá en una reminiscencia.

Ilusión y realidad palpable

El drama es realidad. Todo lo que sucede en el drama es verdadero y ocurre realmente.
Sin embargo, desde que el drama empieza a representarse en el escenario, el teatro hace todo lo posible por ofrecer a los espectadores una mera ilusión de esa realidad verdadera: el telón; los bastidores; los decorados en sus diferentes formas («topográficos», «históricos», «geográficos», simbólicos, explicativos), que sólo son

una mera reproducción; el vestuario que se encarga de fabricar los personajes: todo eso contribuye en gran medida a que el espectador perciba la obra de teatro como un espectáculo, un espectáculo cuya contemplación carece de implicaciones morales.

El espectador recibe una dosis de sensaciones estéticas, experiencias, emociones y reflexiones morales, pero manteniendo en todo momento su cómoda posición de espectador aséptico, la seguridad de estar a salvo y la capacidad de expresar su *désintéressement* si se siente demasiado amenazado.

¡Una obra de teatro no «se ve»!

El espectador entra en el teatro bajo su propia responsabilidad. No puede abandonarlo. Allí le aguardan aventuras insoslayables.

El objetivo del teatro no es crear una ilusión de la realidad contenida en el drama. La realidad del drama debe realizarse sobre el escenario. No se puede encubrir la «materia» escénica (con esta expresión me refiero al escenario y a ese ambiente suyo tan fascinante antes de que la ilusión del drama se apoderase de él, y también a la potencial «disposición», a la posibilidad del actor de representar todos los papeles), ni barnizarla con ilusión, hace falta mostrar la rugosidad, la aspereza, su choque con la nueva realidad: con el drama. El objetivo no consiste en crear sobre el escenario una ilusión (lejana y segura) sino en ofrecer una REALIDAD TANGIBLE, TAN TANGIBLE COMO EL PÚBLICO.

Sobre el escenario el drama no puede «desarrollarse» sino que tiene que «hacerse», crecer a la vista del público. El drama se hace. Es imprescindible crear la sensación de que el desarrollo de los acontecimientos es espontáneo e imprevisible.

El espectador debe ser ajeno a la maquinaria, a los preparativos de la obra.

Por eso, hay que evitar las situaciones prefabricadas y, por el contrario, acentuar, añadir incluso algunas que resalten el desarrollo espontáneo del drama.

El «hacerse» del drama no debe ocultarse detrás del telón. No podemos permitirnos puertas o salidas laterales por donde el drama pueda escaparse al territorio clandestino del director de escena y de la maquinaria entre bastidores.
La realidad del público queda incorporada en el proceso de creación del drama, y viceversa.
Antes de componer la escena hay que componer el público.
Hay que escenificar el público.

La interpretación de actores (en *Balladyna*[2])
Los actores no se involucran emocionalmente.
En la primera fase de su existencia forman parte de
la realidad del público
(hablando llanamente, son simplemente espectadores).
A partir de ese momento su autonomía va creciendo,
también su carácter particular,
su diferencia.
Poco a poco, en mayor o menor grado, se van convirtiendo
en seres de ilusión, en personajes escénicos
pero sólo llegan a ser FORMAS CONSTRUIDAS
QUE SE EXPRESAN POR MEDIO DE GESTOS Y VOZ.

El cuerpo del actor y su gestualidad
deben adaptarse a las superficies,
a las formas y líneas del escenario.
Un movimiento da paso sucesivamente al otro, fluye de un personaje
al siguiente. De esta forma nace un sistema

[2] Drama romántico (1839) escrito por Juliusz Słowacki que narra la historia de dos hermanas que pugnan por el amor de un príncipe. Balladyna mata a su hermana para conseguir su objetivo.

abstracto de movimientos.
No debemos temer ni la monotonía ni los movimientos automáticos que supuestamente anulan la expresividad y la espontaneidad.
Hay que evitar a toda costa los paralelismos (movimientos, sonido, habla, forma) que no son más que una banal ilustración naturalista.
Los contrastes, mientras tengan gran fuerza expresiva, están justificados, incluso cuando contradigan el sentido común.

Deformación de la acción
En las artes plásticas la deformación incluye la exageración de formas, que adquieren así dinamismo y movimiento.
Su equivalente en el teatro es la exageración de acciones en un mismo tiempo, lo que se consigue disminuyendo o aumentando el *tempo*; en el campo psicológico, la deformación se adquiere concediendo a los momentos triviales una importancia insólita o «monitorizando» los movimientos, pensamientos y reflexiones, así como prolongando los procesos hasta el aborrecimiento y el cansancio.

El crecimiento y la intensificación de la ilusión se consigue mediante la graduación: desde la simulación, la provisionalidad, diferentes grados de distanciamiento, hasta una metamorfosis y compromiso total, es decir, hasta la ilusión completa.

Vínculo interior del espectador con el escenario
A pesar de que, según el texto de la obra, Ulises entra en el escenario acompañado por un Pastor, yo «no veo» a Ulises. En ese momento, la persona que está en el escenario es para mí un vagabundo desconocido.
Será más tarde cuando lo reconozcamos.
Por eso Ulises no entra en el escenario. Al principio su existen-

cia sobre el escenario es sólo la de una masa deforme e irregular (en sentido literal). Ignoramos qué es «esa cosa».
Está de espaldas, encogido, «unido» a los demás objetos. El momento en que se da media vuelta y nos muestra su rostro debe ser estremecedor.
Ulises es reconocido por el Pastor y al mismo tiempo se deja reconocer por el público.
Ese momento lo llamo el vínculo interior del espectador con el escenario.

Dos realidades

Ulises es nuestro contemporáneo, un hombre nervioso, acomplejado, sus movimientos son «contemporáneos» (hay que buscar gestos y movimientos propios de la vida contemporánea, condicionados por la forma de vestir, el mobiliario, los utensilios, etc.). El resto, es decir las formas, los movimientos y el modo de hablar tienen que ser como los que nos imaginamos que fueron en la Antigüedad. Este resto es ilusión.

Lo que conocemos como decorado

La renuncia al decorado tradicional no está motivada
por razones formales.
Hay otros motivos de más peso.
El lugar del decorado lo ocupan formas que expresan
la construcción de la acción,
su transcurso, su dinámica y sus conflictos,
su progreso, su expansión,
sus puntos culminantes;
todos ellos crearán tensión,
atraparán al actor, entablarán con él relaciones dramáticas.
Unas escaleras que no van a ninguna parte...
ejemplifican formalmente el ascenso y el descenso.

Afectación

Cuando los acontecimientos cotidianos se convierten en símbolos están inevitablemente condenados a la afectación (aunque éste no es el único modo de convertir una realidad en algo afectado).

La afectación resulta insoportablemente artificiosa. Wyspiański no se conforma con dar un tono simbólico y enfático al contenido. Incluso llega a enfatizar la forma de expresar este contenido (Ulises y Telémaco conversan en un lenguaje solemne).

Si un director sin sentido del humor añade a estas dos circunstancias una tercera: una voz y una entonación afectadas; luego una cuarta: movimiento y mímicas afectados; y aún otra: la forma plástica del vestuario y del decorado tratados con afectación; y aún una sexta afectación (el sinsentido es inagotable): el de la forma musical; obtendremos, sin duda:

un tedio absoluto calzado con coturnos.

***El retorno de Ulises* (I). Reflexiones**

He reflexionado mucho sobre si el Ulises de Wyspiański no esconde en realidad a un canalla.

Porque, si despojamos sus hazañas de todos los momentos psicológicos, que explican y envuelven sus actos en la neblina del misticismo, que borran su valor auténtico, ¿qué queda? Para los griegos la guerra de Troya fue, sin duda, una invasión. Las «heroicas» hazañas de Ulises –sancionado por consignas imaginativas y rituales– son, a pesar de todo, vulgares asesinatos.

Si dejamos a un lado la cuestión del destino, el regreso de Ulises se convierte en un simple atraco: Ulises vuelve con sus corsarios para quemar, saquear su casa familiar y matar a su propio padre. Podemos incluso asumir el hecho de que Ulises mate a todos los pretendientes de su mujer; sin embargo, la planificación del asesinato de su padre, sin un móvil claro, sólo por la fuerza fatal del

destino o de una maldición, no me convence en absoluto. En cambio, me resulta mucho más atractiva la idea de desenmascarar a un héroe mitológico.

El retorno de Ulises (II)

Hubo muchos regresos de Troya. Regresos deshonrosos marcados por las huellas del sufrimiento humano y las matanzas sanguinarias cometidas en nombre de consignas rituales y bosquimanas.

Regresos envueltos en jirones de falsas banderas.

Regresos que eran fugas de la justicia.

La barca de Caronte pasa de largo dejando a Ulises perdido en medio de una noche de epílogo.

El epílogo no es un epílogo.

Ulises desciende hacia las profundidades de la Historia.

Se convierte en un actor trágico.

La actualidad de *El retorno de Ulises* aumenta cada día.

Por aquellas fechas los alemanes se retiraban a marchas forzadas. El día que estrené la obra los diarios informaban por primera vez de la invasión aliada. En esa situación, deshacerme de lo estético, de la composición ornamental y de la abstracción se me hizo imprescindible. En el espacio, esbozado por las medidas perfectas del arte, irrumpía bruscamente el «objeto» real de una realidad que presionaba por todos los lados.

La dirección de la obra teatral debe perseguir el punto de tensión en el que el drama está a sólo un paso de la vida o el actor del espectador.

El retorno de Ulises (III)

Ulises tiene que volver DE VERDAD.

Sería poco honrado crear una Ítaca de falsa ilusión para conseguirlo.

Todo lo que le rodea tiene que ser enorme, todo tiene que ser pronunciado en serio, sin tapujos.
Sería una solución pusilánime crear para la gran tragedia de Ulises columnas de papel y un mar de trapos. Pretendo colocar a los actores sobre unas simples cajas, escaleras o sillas –en momentos determinados quitarles los trajes–, quiero renunciar a los valores estéticos y en su lugar introducir el azar, incluso el desorden, para que el retorno resulte aún más auténtico. Ulises vuelve al escenario y sobre él crea para sí mismo una ilusión de Ítaca.
Hay que acabar en el teatro, de una vez por todas, con comportamientos puramente estéticos.
El teatro es el lugar donde las leyes del arte chocan con el azar de la vida, y de ese enfrentamiento nacen los conflictos más violentos.

Primera variante de la escenificación
El escenario está acotado a los lados por unos bastidores improvisados a base de tablas, listones, trozos de tela garabateados con cifras y letras.
En medio del escenario hay un enorme cubo negro, que es como el ombligo de Delfos del drama.
UNA EXTRAÑA SUPERFICIE, IRREAL Y MOVIBLE, QUE FLOTA CONSTANTEMENTE Y EMITE SONIDOS OCUPA EL FONDO DEL ESCENARIO.
La superficie mide otro tiempo y otro espacio.
LO PODEMOS LLAMAR ABSTRACCIÓN, LO ABSOLUTO O LA MUERTE.
Todo lo que sucede sobre las tablas del escenario ocurre a pesar e independientemente de ese fenómeno que contrasta fuertemente con la realidad y la cotidianidad de los sucesos representados en el escenario.

Cada cierto tiempo los actores se detienen, indiferentes, como si se hubieran olvidado de algo o como si alguien les obligara a adoptar esta actitud.
Estos intervalos los llena la presencia y el movimiento de aquella insólita superficie.
Al rato los actores vuelven a actuar.
El asesinato de los pretendientes de Penélope, en la escena final, se sincopa con estos intervalos de otra realidad.
Los intervalos son cada vez más largos.
Al final los personajes y los sucesos se disuelven por efecto de este fenómeno surrealista.
Ulises entra en el tercer acto subido en el cubo negro y teniendo de compañero ese peculiar fenómeno móvil y sonoro.

Tercera variante de la escenificación

El primer acto arranca y transcurre en ese ambiente indiferente, despojado de ilusión. No obstante, recibimos ya los primeros anuncios de otra realidad, ilusoria, imaginada, que por ahora nos llega amortiguada por la ruda materia de la otra escena. Los elementos que la componen aún llaman poderosamente nuestra atención: una escalera, los bastidores, un podio improvisado de tablas; junto a un reflector hay un hombre que viste un mono de obrero; sin embargo, a su lado hay una cabeza blanca de yeso de una estatua griega con la boca abierta como si fuese a cantar, que introduce un inquietante tono disonante.
De momento los actores pertenecen a la realidad del escenario, actúan como en un ensayo, simulan, repiten...
En el segundo acto la ilusión se apodera gradualmente del escenario, aparecen fragmentos fabricados, ilusorios.
Los pretendientes cubren sus rostros con máscaras blancas de estatuas clásicas.
Junto a la enorme cabeza de yeso aparece una estatua antigua

del aedo Femio, que cantará las estrofas de la misma tonada que había recitado, en el primer acto, el hombre del mono de obrero encargado de manejar el reflector.
Parece que Ulises, que entra en este espacio engañoso de la ilusión, ataviado con un capote, se sumerge en un mundo totalmente ajeno y hostil.
El tercer acto supone una intensificación absoluta y despiadada del ambiente del primer acto.

Ítaca

Alrededor las paredes del cuarto. Vacías, desnudas y frías. En una de ellas el enlucido desconchado forma una enorme, espantosa mancha blanca.
De arriba cuelga una viga podrida.
Unos andamios se alzan sobre un suelo de tablas amarillas.
Una cuerda de hierro divide bruscamente el espacio vacío.
Un reflector destrozado y doblado, el vestigio de una civilización, parece arrojado a la orilla de esta realidad que se deshace en pedazos.
«El público» se concentra en varios puntos.
En medio yace un enorme e inerte cañón de artillería.
Y encima de él, cuelga un micrófono.
La rueda grande de un carro de madera está apoyada contra la pared.

Ulises

Se oye la ruidosa melodía de una marcha.
El megáfono emite un ruido de pasos al compás tenso y arremetedor de una parada militar.
Desde la puerta se aproxima a paso lento Ulises; viste un viejo y raído capote, manchado de barro y lleva el casco muy calado.
Resulta encogido y gris.

Se coloca en el centro del escenario.
Se sienta sobre el cañón de artillería.
De espaldas parece una masa deforme.
Al oír la palabra «Troya», se levanta lentamente y, no sin cierta dificultad, descubre su rostro; acto seguido pronuncia las palabras: «Soy Ulises, vengo de Troya».

El papel insensibilizador del teatro

Todo contribuye a ello. Las butacas orientadas en una sola dirección, el escenario cubierto celosamente con un telón que se abre puntualmente para que los fieles, siguiendo un ritual, puedan contemplar absortos el espectáculo.
La costumbre se ha convertido en un tic nervioso
que atrofia la sensibilidad.
¡Se trata de convertir el teatro en una FUERZA DE ACTUACIÓN PRIMITIVA Y DE EFECTO ESTREMECEDOR!

Lo palpable

Hace falta crear una atmósfera y unas circunstancias que permitan que la realidad ilusoria del drama,
así ambientada,
se haga creíble,
que sea tangible,
de modo que a su regreso Ulises no se desenvuelva en una mera dimensión ilusoria sino en nuestra dimensión real, rodeado por objetos reales, es decir, aquellos que en nuestro mundo poseen una utilidad determinada, para que conviva con personas reales, como las que están junto a nosotros en la sala de teatro.
Es noche cerrada. Estoy sentado en un cuarto, puede ser una sala de espera o un albergue. A mi alrededor hay bancos en los que descansan personas de rostros torpes esperando la llegada de un tren o de un día nuevo. Es igual de plausible que esperen

la llegada de Ulises.
En un rincón, junto a la mesa, hay una lámpara de luz amortiguada. Un grupo inerte de personas reunidas por azar se inclina sobre la mesa.
Quizá estén jugando a las cartas,
o quizá se inclinan sobre el cuerpo del Pastor asesinado
por Telémaco.

Lo exterior, es decir, el realismo exterior

Hay que abordar con dureza los aspectos superficiales de los fenómenos, sin minusvalorarlos, al contrario, deteniéndose en ellos, y sólo en ellos, sin caer después en la tentación de perderse en interpretaciones y comentarios interiores.
Se trata de una contemplación «desde un lado», con un realismo casi cínico, que evita el análisis y la explicación, un realismo nuevo que llamaría exterior.
Ulises está sentado en una silla alta en medio del escenario: lo esencial aquí es el hecho de estar sentado, su estado físico, que posee un significado propio. La misma acción de sentarse, el hecho de explicitarla, de acentuarla, de dotarla de importancia es lo esencial, lo verdadero, puesto que posee un valor exterior (lo exterior no equivale a «superficial»). Los acontecimientos y sucesos desnudos son «eternos». Eumaios no es asesinado sino que se cae al suelo. La figura de un hombre que cae, vista desde lejos, causa una impresión más fuerte que un rostro deformado por el dolor.

A raíz de los ensayos de *El retorno de Ulises*

A veces, durante los ensayos, se crea un ambiente en el que lo que sucede sobre las tablas del escenario se vuelve tan real como nuestra existencia, y todo a pesar de que su provisionalidad debería contribuir a aumentar las distancias con la realidad. Más

tarde, cuando toda la maquinaria del «estreno» está en marcha, después de sustituir la utilería provisional por la «verdadera», de incorporar todo ese falso relumbrón de decorados y trajes, de aislar cuidadosamente del espectador el transcurso de la acción, ese algo se evapora de modo irreversible e irrecuperable.

Una habitación diminuta... junto a la pared se acumulan unos trastos, las personas que han venido a escuchar ocupan sitios donde pueden, un reflector saca de la penumbra un retazo amarillo del suelo, algunos actores se acomodan sobre unas cajas, a uno de ellos le cuelgan los pies, otro está echado directamente en el suelo; Ulises está sentado sobre un taburete, a su lado está el Pastor, hablan entre ellos, los demás actores les observan y escuchan, el Pastor se equivoca de papel, lo repite, los otros le hacen comentarios, luego Ulises mata al Pastor, pero lo hace mal, y tiene que volver a hacerlo.

El texto se vuelve palpable, casi siento cómo me roza de cerca, muy de cerca. Y, cuando Ulises pronuncia las palabras: «Soy Ulises, vengo de Troya», le creo a pesar de que viste unos harapos cualesquiera.

Es preciso perpetuar el peso cualitativo del momento afianzando hechos casuales de la vida real e incorporando la realidad ficticia en la realidad de la vida.

Ilusión y realidad

Los objetos útiles y también los seres humanos, por ejemplo, los técnicos que trabajan en el escenario o las personas que transitan por él con indiferencia y sin motivo aparente, pueden servir de contrapunto a la realidad inventada. Son como las personas que irrumpen en nuestros sueños sin tener ninguna relación con los acontecimientos que se desarrollan, y pasan con una sonrisa muda, enigmática, por un segundo plano onírico.

Abstracción, estilización, naturalismo

El naturalismo en teatro es artificial y ridículo. Un árbol naturalista sobre el escenario resulta chocante por su ingenuidad y necedad.

Asimismo, las formas abstractas utilizadas con el único fin de reproducir objetos resultan siempre falsas debido a su estilización. Únicamente las formas puramente abstractas que existen por sí solas tienen existencia propia, palpable.

Las aceptamos sin prejuicios, exactamente igual que hacemos con las obras naturalistas. Sin embargo, el naturalismo resulta extraño e ingenuo a la escena, mientras que la abstracción está ligada al escenario.

La contemplación de una imagen naturalista en el teatro supone un importante obstáculo para su recepción.

Esto es comprensible si tenemos en cuenta que las formas naturalistas, materiales (castillos, bosque, silla) las procesamos a través del cerebro, mientras que las formas abstractas, que no guardan similitud con cosas concretas, nos impactan directa y fluidamente, conmueven nuestro subconsciente, es decir, el espectador se limita a sentirlas en lugar de catalogarlas, diferenciarlas y analizarlas. Por esa misma razón las formas abstractas tienen la capacidad de expresar diferentes estados psíquicos: unas son tranquilas, sosegadas, solitarias, otras ruidosas, dispersas; algunas se repelen entre sí y otras se atraen; también se pueden expresar distintos temas a través de ellas: fugas, defenestraciones, esperas, éxitos, ataques y advertencias.

En este sistema un hombre-actor atrae sobre sí toda la atención. El oído y la vista se centran en él, al tiempo que las formas abstractas penetran en el subconsciente.

Una imagen abstracta (una escena) no es un adorno (como algunos dicen), sino que forma un mundo cerrado en sí mismo, lleno de vida, de dinámica, de tensiones, de energía y de relaciones...

Relaciones de
voces,
formas,
colores.
El color rojo de los pretendientes, el negro de Ulises, el blanco de Penélope. Las formas enrevesadas de los pretendientes. La severidad de la forma de Ulises.
Una Penélope suave, dulce.
Por un lado, el soprano alto, ruidoso y nervioso de los pretendientes y, por el otro, el bajo acompasado y fuerte de Ulises.
También las formas sonoras se comportan del mismo modo que las formas visuales: unas crean grandes masas inmóviles, otras en cambio son diminutas, inquietas y vivas.

Résumé
Las dos escenificaciones mencionadas antes tienen una orientación determinada.
La línea que los atraviesa no va más allá.
Una obra teatral se construye SOBRE UNA FORMA. Su descubrimiento es una revelación. O quizá la clave, la idea en la que interpretar el drama. Su carga interior hace saltar todo el drama desde dentro desvelándonos su interior vivo y palpitante, todas sus fibras y nervios.
Su magnetismo atrae las demás configuraciones de la composición.
Lo acertado de la forma se comprueba en el momento en que cada una de las situaciones encuentra en ella su explicación.
También los otros aspectos escénicos se ensamblan y completan en relación con la forma.

En toda obra dramática habitan formas teatrales, sólo hay que intuirlas y expresarlas.

Las composiciones de formas se rigen por las leyes del contraste y el conflicto.

Precisamente los contrastes y sólo ellos –incapaces de una cohabitación armoniosa y unidos por la fuerza– pueden crear, un valor nuevo y una totalidad imprescindible para que una obra de arte cobre vida. En el teatro esa unidad se consigue mediante la manipulación de contrastes de diferentes elementos escénicos: movimiento y sonido, forma visual y movimiento, espacio y voz, la palabra y el movimiento de las formas, etc. Es en la esfera de los significados donde los contrastes deben ser de lo más agudo, de lo más inesperado y chocante, tienen que culminar la unión de dos realidades u objetos lejanos y excluyentes. Una realidad determinada «cobrará vida» si junto a ella colocamos otra o si la rodeamos con otra de una dimensión y procedencia absolutamente diferentes. Un cuadrado no contrasta sólo con un círculo, sino también con una ondulación de movimiento o de voz.

La creación de «formas escénicas» equivale a «mostrar» una obra dramática.

En la escena de «El juicio» en *Balladyna* (en el texto dramático) hay, de principio a fin, multitud de personas.

Y sin embargo el pulso interior de esta escena sugiere una disminución en el número de personas.

Hay un *decrescendo* que apunta a la trágica soledad de la protagonista del drama.

Entre la dramaturgia de *Balladyna* y la puesta en escena de *El retorno de Ulises* hay una diferencia fundamental que resulta del desarrollo, el crecimiento y la maduración de la concepción teatral. Mi dramaturgia de *Balladyna* supuso la irrupción de una forma abstracta en la realidad del drama y del escenario.

En la escenificación de *El retorno de Ulises* la vida real hacía saltar por los aires las ilusorias formas escénicas, creando un conflicto dramático.

¿Ganará la vida real?
Creo que sí.
En tal caso se trataría de un camino hacia el realismo exterior.

Año 1944

Anotaciones al guión de *Balladyna*

Al igual que en el teatro tradicional, en la descripción que hace el autor de *Balladyna* de la esfera mitológica y legendaria del drama dominaba un manierismo ingenuo, sentimental y operístico (además: intocable).
En mi dramaturgia el personaje de Ninfa es una Forma-Fantasma: los Elfos son ruedas móviles de dos partes que gravitan sobre su forma original.
Estamos en la esfera de abstracción, de los conceptos superiores, de la imaginación libre, de un amplio abanico de matices que va desde lo trágico hasta lo burlesco. La Forma-Fantasma es el núcleo de toda la composición. Sus leyes abstractas se trasladan (en diferente grado) a otras formas y son la base formal de la composición que nace en el polo opuesto a la realidad del público:
en el polo de la composición de la ilusión.

Coro

Un cortejo de actores rodea a la Forma-Fantasma;
es un cortejo sonámbulo, sin voluntad propia, que parece dirigido desde dentro,
es lírico, ensimismado, reacciona como una caja
de resonancia, como un catalizador de emociones.
Repite las trivialidades de los diálogos,
aprueba,
condena,
y, sobre todo, está presente.

Los actores se separan del coro, representan su papel
y se reincorporan a él.

Segunda variante de la escenificación
Los objetos de ilusión son expulsados por objetos reales (contemporáneos).
Primer acto: se ven las inmediaciones de la casa de Ulises: una roca, una valla, una casa, todo es muy simple, se percibe la mano de un hombre sencillo e iletrado que lo ha construido todo con sus propias manos, ha ensamblado las tablas, las ha revestido de tela.
La composición y la ilusión sugestiva de una realidad imaginada (en el drama) se construyen a partir de abreviaciones poéticas.

En el segundo acto las cosas empiezan a complicarse; a decir verdad, la casa, la roca y el fragmento de la valla o del muro aún siguen en pie, pero parecen haber palidecido, haber perdido su fuerza ilusoria; en medio de ellas hay un reflector, el telón está al revés, la escalera está donde no debía, Melanto baila entre los cables del reflector, Penélope, adoptando una postura clásica, está sentada sobre una silla de cocina cualquiera, los pretendientes juegan sobre la escalera; ahora, la roca, la casa y la valla son apenas un débil reflejo del primer acto y se ven desterrados por objetos de una tremenda utilidad, por objetos técnicos, auxiliares. Esta nueva realidad, llamativamente real, expulsa la anterior y se convierte en un equivalente escénico de una nueva situación en la que después del crimen Ulises se aleja, para siempre, del sueño de la Ítaca de su juventud, cercado, poco a poco, por un mundo extraño y despiadado.

Tercer acto: cuando todos hayan desaparecido, en el escenario quedarán únicamente la roca, la valla, la pared y el reflector cuya potente luz los convierte en simple atrezzo escénico. Ulises buscará inútilmente su Ítaca entre estos elementos.

Teatro informal

¡¡¡¡¡¡*Es posible el regreso de Orfeo!!!!!!*

El interés del pintor ha pasado del plano de «LO VISIBLE» al plano «INTERIOR». La superación del umbral de «LO VISIBLE» fue probablemente la máxima manifestación de la libertad a la vez que la revolución más radical desde los tiempos del cubismo.

Esta travesía hacia el mundo de lo desconocido fue una aventura apasionante, una dosis de frescura para el nuevo arte...

Una travesía plagada de peligros y de riesgos...

La materia, la acción y el azar actuaron de médium para penetrar en ese mundo extraño.

Estamos en la fase final de esta gran CONQUISTA.

¿Es posible volver de este mundo infernal...? A esta cuestión la llamo el problema de Orfeo.

Rozamos el problema de la Muerte, de la Nada, de la Existencia...

Es posible el regreso de Orfeo...

Escrito en Hamburgo en 1961

Informal
Consignas. Definiciones

Teatro informal
Fase de desarrollo del teatro Cricot 2, 1960, 1961, 1962
El arte «informal» es,
tras el constructivismo de los años 20,
la corriente que más ha influido en el arte del siglo xx.
El periodo de mayor expansión del arte «informal»
corresponde al decenio 1955-1965.

El CONSTRUCTIVISMO nació en la pintura y la escultura,
y también influyó en la poesía y el teatro.
En el teatro inició una importante tendencia que afectaba a
todas las facetas de la interpretación teatral.
Se opuso al naturalismo, al expresionismo
y al simbolismo.
El impacto de las ideas constructivistas es comparable al de una revolución social
y al progreso tecnológico.

Después de la guerra (la Segunda Guerra Mundial)
el arte «INFORMAL» protagonizó la siguiente ola, después del CONSTRUCTIVISMO, de los movimientos vanguardistas.

EL TEATRO CRICOT 2 generó en la década de 1960
la primera manifestación total del teatro informal
con un grado de radicalismo comparable al de la pintura.

Las ideas del arte «INFORMAL» influyeron decisivamente en el desarrollo del teatro Cricot 2. Las dos últimas obras representadas, *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole,* suponen la máxima

expresión de estas ideas.

El teatro INFORMAL fusionó la idea del arte INFORMAL con la materia del teatro.

Por ello consideramos muy importante que este periodo esté especialmente representado, exhaustivamente, en el museo de ideas del teatro Cricot 2.

Conceptos, definiciones, ideas del arte «informal».

> El descubrimiento de una faceta nueva y desconocida de la realidad, de su estado primario:

LA MATERIA

> La materia no se rige por las leyes de la construcción, es cambiante y fluida, inacabada; se contrapone a la forma, que es limitada y completa, que no se somete a cambios, es acabada.
> El concepto que define las características de la materia es:

LA INFORMIDAD

> La materia se deja abarcar y definir por la velocidad y la violencia de la interpretación, es decir, por la

ESPONTANEIDAD en las acciones

> La materia está en movimiento permanente; por eso el único modo de emularla y de abarcarla es

LA ACCIÓN, LA ACTIVIDAD

La esencia de la materia se muestra a través de los siguientes procesos:

DISGREGACIÓN
DESCOMPOSICIÓN
PUTREFACCIÓN
DESINTEGRACIÓN
DESTRUCCIÓN

El mejor aliado de la materia es
el hasta ahora menospreciado en el arte:

AZAR

A estos rasgos y propiedades de la materia les corresponden diferentes manifestaciones de la vida humana.

Formas de tratar la materia
Manipulaciones de la materia
AMONTONAR
ARRUGAR
APLASTAR
ALISAR
APISONAR
AMASAR
ACHATAR
VERTER / GOTEAR / CAER/ FLUIR
MARCAR
LANZAR
SALPICAR

EMBADURNAR

ROMPER
QUEMAR
DESGARRAR
VOLVER (una prenda)
COSER

DESCOLORAR, DESTEÑIR
MANCHAR
EMBARRAR

Diferentes tipos de materia
TIERRA
BARRO
ARCILLA
ESCOMBROS
MADERA CARCOMIDA
CENIZA
ESTIÉRCOL
MASA DE HARINA
AGUA
HUMO
FUEGO

Materiales y objetos a punto de pasar al estado de materia
HARAPOS
TRAPOS
ESTRAZAS
ESTOPA

SACOS
JIRONES
TRASTOS
PAPELOTES
LIBROS PODRIDOS
TABLAS PODRIDAS
CAJAS ARRUGADAS Y APLASTADAS
RESIDUOS
VERTEDERO
MADERA CARCOMIDA
HORMIGUERO (por su movilidad)
MONTAÑAS DE ASTILLAS

Estados emocionales (patológicos)
EXCITACIÓN
EXAGERACIÓN
ESTADOS DE ALUCINACIÓN
ESTADOS FEBRILES
ESTADOS QUIMÉRICOS
ESTADOS DELIRANTES
ESTADOS CONVULSIVOS
ESTADOS AGÓNICOS
ESPASMOS
GOZO
SUFRIMIENTO
DOLOR
TORTURA
ENFADO
RABIA
LOCURA

Costumbres, comportamientos
LIBERTINAJE
DESENFRENO
LUJURIA
LIVIANDAD
DEPRAVACIÓN
ACTOS INMORALES
PRÁCTICAS PECADORAS
ACTUACIONES ESCANDALOSAS
COMPORTAMIENTOS DESHONROSOS
ACTUACIONES MISERABLES
BANALES
PROSAICAS
SADISMO
CRUELDAD
MIEDO
VERGÜENZA

Teatro informal. 1961

El estreno en el Teatro Cricot 2 de la obra de S. I. Witkiewicz[3]
W małym dworku [En una pequeña casa de campo][4]
fue la primera manifestación plena del teatro informal.
Supuso la transposición al ámbito teatral de un concepto que impregnaba ya el automatismo de mi dramaturgia anterior, fruto de mi reconocimiento del papel del azar, del proceso de destrucción, así como del movimiento espontáneo de la materia.
Vivíamos un tiempo de febril revolución espiritual, centrada en el desplazamiento del interés del artista «de lo visible» a lo interior.
Esta idea ha alimentado muchas opiniones falsas. Algunos la emparentaban frívolamente con el Movimiento Surrealista (con el trabajo teatral de A. Artaud).
Otros hicieron interpretaciones muy primitivas que tuvieron como resultado manifestaciones expresionistas baratas y antiintelectuales, y caducas.
Por eso, hace falta delimitar con exactitud el sentido fundamental de todo arte informal.
No se trata en absoluto de explorar la esfera del subconsciente o de las obsesiones particulares.
¡Es algo mucho más importante! ¡Y NUEVO!
Es el descubrimiento de un aspecto desconocido
de la REALIDAD, de su estado primordial: la MATERIA.
Materia que no se rige por las leyes de la construcción, que es cambiante y

[3] Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), conocido como Witkacy, pintor, filósofo y escritor polaco. Autor de más de veinte obras teatrales. Se suicidió poco después del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

[4] Uno de los grandes exitos de Stanisław Ignacy Witkiewicz. Trata de la aparición en una casa de campo del fantasma de una mujer asesinada por su marido.

fluida,
que no se deja acotar por la razón,
que hace que todos los esfuerzos por enmarcarla dentro de una forma sólida se vuelvan ridículos,
impotentes e inútiles;
materia que es, sobre todo, manifestación,
alcanzable únicamente por
las fuerzas de la destrucción,
por el capricho y el riesgo de lo azaroso,
por la velocidad y la violencia de la acción.

Cualquier intento por convertirlo en un método para aplicarlo en el teatro no es más que una pueril pedantería, la simulación de un proceso creativo mediante «experiencias de laboratorio» y pseudocientíficas. Este tipo de teatro y de arte tuvieron que surgir de sí mismos como una creación espontánea.

Esta estructura *informelle,* nueva y homogénea,
se fue formando poco a poco.
Siempre diferencié rotundamente, y todavía lo hago, el informalismo de las experiencias surrealistas o expresionistas, llenas de obsesiones y exhibicionismos descarados; sobre todo, porque sus resultados pueden parecer similares.
He ido eliminando sin piedad todas las interpretaciones no deseadas y anulando los procesos, estados y situaciones confeccionadas con alevosía, también aquellas que poseen gran fuerza expresiva; se trataba de dejarlos sin consecuencias y sin desenlaces para que se convirtieran en meros envoltorios
impotentes e ineficaces.
Y es que llegué a la conclusión de que en el arte la realidad adquiere, inesperadamente, la forma de un envoltorio vacío. Y ésa era la realidad que más me interesaba. Me libraría de dar fal-

sos rodeos. Además, siempre sospeché que la literalidad en el arte, con su mortal seriedad, era un síntoma de impostura. Mis aproximaciones fueron lentas y arduas. Se diría que «conquistaba» ese terreno desconocido palmo a palmo. Así, los estados emocionales normales han ido dando paso, de forma imperceptible, a exageraciones cansinas rayanas en
la crueldad,
el sadismo,
los espasmos,
el gozo,
las alucinaciones febriles,
la agonía...
Estos estados *biológicos*
pierden, debido a su exaltada temperatura,
sus vínculos con la vida cotidiana
y se convierten en materia del arte.
En el lenguaje hablado
se llega a la *matière brute,*
esa materia primitiva y bruta
que insulta al convencionalismo clásico:
que es barata, que se deforma continuamente
en el uso diario,
que se inflama en momentos en los que los estados emocionales alcanzan su excitación febril y las palabras tropiezan unas con otras,
se mezclan, se borran, escapan a la sintaxis clásica.
Entonces la pronunciación humana se mezcla con las formas más lejanas
y salvajes (los ladridos de una jauría),
con los sonidos terroríficos (el crujir de unos huesos que se rompen).

Los actores aparecen apretujados dentro de
un armario estrecho y absurdo,
parecen desordenados, mezclados con objetos muertos
(sacos, multitud de sacos),
sus identidades y dignidad han sido devaluadas, y ahora cuelgan
inertes como si fueran ropa,
como una pesada masa de sacos
(los sacos-embalajes ocupan en la jerarquía de los objetos
el nivel más bajo y como tales se convierten fácilmente en
materia informe).
Se evita la «construcción» y
el proceso de «diseño y elaboración».
¡Ese proceso se vuelve ridículo!
¡Lo ideal es que, por ejemplo, la forma de un traje
se haga sola, debido a su uso,
al roce, al desgaste, a la destrucción,
y que los restos,
los relictos,
«aquello que ha quedado, que ha sobrevivido»
tenga posibilidades suficientes
de convertirse en una forma!

Teatro cero

Teatro autónomo
[Manifiesto del teatro cero]

Hice realidad mi idea
de **teatro autónomo**
en dos escenificaciones
de teatro experimental
y clandestino
en los años 1942
y
1945,
así como en las escenificaciones
que se montaron después de la guerra
en el teatro Cricot 2
en 1956, 1957 y 1961.
Denomino **teatro autónomo**
aquel teatro que no es
un mero aparato de reproducción,
es decir, que no se limita a una interpretación
escénica
de un texto literario,
sino que dispone
de su propia **realidad**
independiente.
Esta idea, la exigencia de una **unidad** para que
exista una obra de arte auténtica,
es, en un fenómeno tan complejo como el teatro,
imposible de explicar del todo,
igual de inexplicable que un proceso creativo.
Sea como sea, los
diferentes elementos
teatrales

tienen que formar
una unidad cerrada.
Puesto que
el término
(nivel) «supremo»
no significa nada
e induce a numerosos errores,
lo vamos a llamar
cero.
Mi realización
del teatro autónomo
no consiste en
una **explicación**
del texto dramático,
ni en su **traducción**
al lenguaje teatral;
no es su **interpretación**
ni su **actualización**.
Tampoco es la búsqueda
del denominado «**equivalente**
escénico», una especie
de «acción» secundaria, paralela,
que erróneamente
se llama autónoma.
Considero que
este tipo de intentos
conducen a una estilización ingenua.
Confecciono
una realidad,
una conjunción de circunstancias
que no guarda ninguna **relación lógica,**
analógica,

Relación teatro-drama

paralela
o inversa
con el drama,
así como un campo de
tensiones
capaz de **romper**
la previsible coraza
del drama.
Toda esa operación se lleva a cabo — Significado de choque
en un ambiente de **choque**
y de **escándalo**.
El choque utilizado
en el arte no es
ningún factor de asombro.
Todo lo contrario:
es un medio real
que asesta un golpe
al pequeño
y generalizado
sentido práctico
del hombre actual,
y que **abre el camino**
hacia su adormilada
esfera de imaginación
con el fin de
transmitir
contenidos «**diferentes**», — Contenidos «diferentes»
ajenos al sentido práctico
y al cálculo.
Todas esas
celebraciones
y rarezas

no son más que
una fraseología vacía
y pretenciosa
en la que el hombre actual
se siente varado
como en **confortables alfaques**.
El teatro actual, Teatro tradicionalista
a pesar de
algunos talentos verdaderos
que surgen de vez en cuando,
y la creciente falsa
seriedad
de sus representantes oficiales,
está muerto,
resulta académico,
y en el mejor de los casos se sirve de diferentes recursos
de excitación
que lo empujan, cada vez más,
hacia lo ridículo,
hacia los melindres de estilos pasados,
hacia trivialidades,
para, finalmente,
encerrarse en el círculo de los intereses privados.
Es un teatro sin la más mínima
ambición de
«**diferenciarse**»,
es decir,
de encontrar
un rostro propio
para tiempos futuros.
Es un teatro condenado al olvido.

Descripción del escenario[5]

El escenario lo conforma — Fracaso de la técnica teatral
una superficie de dimensiones
muy limitadas.
Casi todo su espacio
lo ocupa una enorme montaña
de sillas
plegables, iguales,
descoloridas por la lluvia y el tiempo,
desgastadas,
apiladas como en un almacén,
cerradas como unas tijeras,
sillas que **ya no sirven,**
enganchadas entre sí de forma **primitiva** por medio de alambres,
cuerdas,
que se ponen en movimiento.
Los movimientos adquieren rasgos psicológicos, son:
bruscos,
rabiosos,
nerviosos,
compulsivos,
anquilosados,
agonizantes,
caóticos,
ridículos,
monótonos
amenazantes.

[5] Anotaciones para la puesta en escena de la obra *Wariat i zakonnica* [El loco y la monja], tragicomedia en tres actos de Stanisław Ignacy Witkiewicz, de 1923, sobre un poeta internado en un psiquiátrico. Kantor estrenó la obra en 1963.

El sonido es:
sordo, seco, traqueteante,
monótono.
Este objeto enorme
cumple
numerosas funciones:
elimina,
expulsa,
actúa de forma despiadada,
irreflexiva,
automática,
embotada,
es ridículo y trágico,
fascina, atrae y produce rechazo.
He utilizado un objeto — Objeto
cuyo excepcional carácter utilitario
le confiere una realidad
invasora
y
brutal,
en una situación
que contradice el uso;
lo doté de un movimiento y una función
que, comparados con la suya,
resultan absurdas;
sin embargo, gracias a ello lo
situé en la esfera
de la ambigüedad,
del desinterés =
de la poesía.
El espacio que — En contra del espacio
queda para los actores

no tiene nada en común
con aquel espacio
que, hasta hace poco, fascinaba
al teatro.
Sencillamente, apenas existe.
Reducido a las proximidades de cero
es tan estrecho y mísero
que los actores tienen que
luchar
para mantenerse en él.
En la base de este teatro — Circo
está el circo.
Lo cómico que no tiene cabida
en las formas sociales,
que es agudo,
chillón,
bufonesco.
Actúa como un filtro — Actor
para asuntos humanos,
los depura,
extrae, realza,
no permite que
se borren, que se oscurezcan.
En esta disposición
intransigente
el actor tiene que entregar al espectador
toda su ridiculez
y miseria, incluso
su dignidad,
tiene que enfrentarse
al público
indefenso,

sin la protección
de falsas
envolturas.
La consecución de «lo imposible» De «lo imposible» a lo real
es la mayor fascinación
en el arte
a la vez que su secreto más profundo.
No es un proceso,
más bien se trata de un acto de imaginación
y de una decisión vehemente, espontánea,
casi desesperada,
que surge inesperadamente frente a una posibilidad
absurda y ridícula
que escapa a nuestros sentidos.
Para crear un campo
de atracción
de «lo imposible»
es imprescindible tanto
una ingenua falta de experiencia
como un estado de rebeldía, de negación,
de resistencia, de inversión
e insaciabilidad,
en definitiva, un estado en el que
uno da vueltas alrededor
de un vacío absoluto.
Eso, sin mencionar,
por supuesto,
el sentido de «lo imposible».
Si no fuera por ese fenómeno,
que se sitúa fuera de los límites del sentido común,
no existiría desarrollo alguno
puesto que **la técnica mimética**

de la interpretación actoral
y de la dirección
es una costumbre tan arraigada que
la gente es incapaz de imaginarse
otra,
y la considera la única
verdadera,
conforme al texto.
En mi último
trabajo
el texto dramático Texto
no se representa,
se discute,
se comenta,
los actores lo siguen a ratos,
lo abandonan,
vuelven a él,
lo repiten;
los papeles no están atribuidos
invariablemente
a una persona,
los actores no se identifican con el texto.
Es un **molino**
que tritura el texto.
¿Acaso lo interpreta también?
Semejantes preguntas y problemas
que, desde el punto de vista
de los viejos cánones,
siempre son una alternativa problemática,
en la situación que
propongo
se hacen innecesarios.

Sólo hace falta «construir el molino».

«El suceder» en el viejo teatro naturalista
está unido
al desarrollo de acontecimientos
acumulados
en el texto dramático.
El elemento teatral:
«el suceder»
y la interpretación del actor
siguen, con los ojos y
los oídos tapados,
esta estrecha senda.
Qué ingenuo
y pobre
es este método.
Basta con mirar bien
para que a uno le arrastre un torbellino
puro y escénico
de ese «suceder»
del **elemento teatral.** Texto y acción
Para que en esa operación
el texto no salga mermado
hace falta separarlo de los
sucesos que lo acompañan.
En la vida, desde
el punto de vista práctico,
tal cosa es imposible. Sin embargo, en el arte, y en este caso,
en el teatro
obtenemos una realidad
tremendamente laxa,
creativa

hasta el máximo.
Esta aniquilación de sucesos
los «invalida»,
los coloca en un estado
de ingravidez, nos permite hacer
con ellos juegos malabares, e introducirlos
en actuaciones teatrales puras
que son el elemento del teatro.
La idea del **teatro cero**,
que a medida que profundizaba
en la puesta en escena
de mi espectáculo me
fascinaba cada vez más
por sus posibilidades,
es más una manifestación
que un método.
Un avance radical en el arte,
aunque sea aislado,
tiene un gran impacto
en el desarrollo del arte:
limpia el ambiente
de falsedades,
mitos,
alternativas imaginarias,
de disputas que
no conducen a ningún lado,
de ese abanico de tendencias
que supuestamente
ofrece múltiples salidas;
todo eso lo encierra
en un mismo paréntesis.

La importancia del radicalismo en el arte

Teatro actual

Hay bastantes
matices de estilo
en el teatro actual:
el teatro pseudonaturalista,
consecuencia de la pereza
y la comodidad
(en los tiempos de Zola
los naturalistas se exponían
a fuertes críticas);
el teatro pseudoexpresionista
que, una vez acabada la auténtica
deformación del expresionismo,
se quedó como una mueca
incómoda, muerta
y estilizada;
el teatro pseudosurrealista
que recurre a lamentables adornos
surrealistas al estilo del
étalage[6] de los almacenes de moda;
y, finalmente, el teatro que, sin querer
arriesgar mucho y sin tener nada
que decir,
practica una especie de moderación cultural
de elegancia ecléctica;
el teatro pseudomoderno
que **aplica** estos y otros
medios prestados
de diferentes
disciplinas del arte moderno,
que se engancha a ellos de forma artificial y pretenciosa.

[6] Muestrario, escaparate.

La reducción a cero
en la vida ordinaria
implica negación y destrucción.
En cambio, en el arte puede
originar resultados contrarios.
La reducción a cero,
la nivelación,
la aniquilación
de fenómenos, de elementos,
de sucesos,
los libera de
la carga de la utilidad
práctica
y permite
convertirlos
en materia escénica
capaz de desarrollarse de forma independiente.
He aquí ejemplos
de la **aniquilación,**
de la escenificación de la obra
El loco y la monja:
la neutralización de situaciones,
sucesos,
conflictos,
estados psíquicos
en su «aspecto»
convencional,
la **monotonía,**
el juego con los estados
de **aburrimiento**, tedio,
la **eliminación** de la acción,
del movimiento,

del habla,
contención a la hora de mostrar
emociones
hasta el estado
vegetativo,
la interpretación «a escondidas»,
los juegos malabares
con el vacío,
con «cualquier cosa»
insignificante
e «indigna» de
ser mostrada.

Teatro cero

Las actuaciones artísticas (plenamente) autónomas (me refiero al teatro) no se crean siguiendo los principios y normas de la vida y, aunque sólo sea por esta razón, no pueden ser interpretadas desde la vida y según la escala de valores de ésta.

Hasta ahora los distintos enfoques a la hora de desarrollar la acción seguían siempre una línea ascendente, desde los modos de vida convencionales hacia arriba, *in plus*, hacia un territorio donde se intensifica la exteriorización de pasiones, reacciones, conflictos y la expresión en general.

Esta idea de «crecimiento», que nació como una especie de trágica expansión humana, como un anhelo heroico de superar las dimensiones y el destino humano, se fue convirtiendo con el paso del tiempo en una exhibición que exigía elementos cada vez más espectaculares; la ilusión crecía violenta e irresponsablemente, la modelación y formación resultaban forzadas y la fecundidad de formas disparatada.

La forma comenzó a dilatarse, a hincharse enfermiza y amaneradamente hasta expulsar el objeto, es decir, el componente «real». El proceso tuvo como resultado una exhibición miserable.

Apostar por la dirección contraria: «hacia abajo», hacia los territorios situados «más abajo» de los modos de vida convencionales, a través de

la relajación,
la desintegración,
la descomposición,
la destrucción de la forma,
la pérdida de energía,
el enfriamiento de temperatura,
hacia el vacío,

hacia la deformidad,
hacia la falta de forma,
¡ése es el proceso de DESINTEGRACIÓN DE LA ILUSIÓN
y la única oportunidad de reencontrarse con la REALIDAD!

Los síntomas que acompañan este proceso son significativos:
las normas prácticas de la vida dejan de ser válidas;
el proceso de creación formal deja de ser «tabú» y, la que es supuestamente su única función, la creadora, ahora es ya demasiado onerosa;
el objeto se libera del significado que le había sido impuesto ingenuamente
y del simbolismo que lo disfraza,
descubriéndonos su
existencia
autónoma y sin contenido (según las opiniones vitales)
El proceso de creación se convierte
en la realización de lo imposible.
El teatro que llamo «cero» no parte de «cero».
Su esencia es el proceso mismo hacia el vacío y hacia las «proximidades de cero».
El perfil de este proceso es el siguiente:
relajación de los vínculos lógicos del contenido textual;
creación de estructuras que no remitan al texto (de la obra)
sino que procedan de «fuera» de él;
juegos malabares con el AZAR,
con los desperdicios,
con cosas insignificantes, incluso ridículas,
indignas, vergonzosas,
incómodas,
con cualquier cosa,
con el vacío.

La neutralización
de la importancia de los acontecimientos,
del significado de los hechos
y emociones.
La anulación.
La eliminación de estímulos y manifestaciones de una actividad vivaz.
«La descarga» y
«la liberación» de energía.
Un descenso de la temperatura y moderación en la expresión.
Uso de una incómoda monotonía y de la inercia.
La desarticulación
de cualquier organización que pudiera formarse.
La desintegración general
del proceso de creación formal.
La presentación de fallos en el mecanismo:
«atoramientos»,
ralentizaciones,
pérdidas de ritmo,
reiteraciones.
La eliminación por medio del
ruido,
la estupidez,
la trivialidad,
los movimientos automáticos,
el terror.
La desinformación.
La deformación de la información.
La descomposición de la acción.
La «desintegración» de la interpretación.
¡La interpretación «de cualquier forma»,
«a hurtadillas»,

la «nointerpretación»!

Las operaciones mencionadas
van acompañadas
de determinados estados psicológicos;
ahora bien, no son ni condicionadas ni estimuladas por estos estados.
Estos estados psicológicos son meras apariencias, y no se pueden interpretar desde parámetros causales.
Estos estados psicológicos son
aislados, infundados, autónomos.
Y, como tales, pueden convertirse en elementos artísticos.

He aquí ejemplos de algunos de ellos:
apatía,
melancolía,
extenuación,
pérdida de memoria,
disociación,
colapso psíquico,
depresión,
falta de reacción,
desánimo,
estados vegetativos,
distracción,
aburrimiento,
impotencia absoluta,
torpeza,
lacrimosidad,
infantilización,
estados escleróticos y
maniáticos,

esquizofrenia,
miseración...

Notas al teatro cero

Intentemos reunir manifestaciones de la vida de gran carga emocional y con contenido...
Amor, celos, deseo, pasión, avaricia, astucia, cobardía, venganza, asesinato, suicidio, guerra, heroísmo, miedo, sufrimiento...
Este material explosivo y nada desdeñable ha servido mucho tiempo al teatro y al arte para inventar la fábula literaria, la acción dramática, los enredos, los conflictos y las impresiones fuertes.
Las cualidades de este material y su tendencia a expandirse y a liberarse han condicionado el uso de unos medios formales determinados, sin duda eficaces y similares entre sí como:
la expresión,
la creación,
la forma,
la ilusión,
la vinculación con los elementos naturales de la vida,
«lo figurativo»...

Conocemos de sobra cómo se expande ese sistema, sus luces y cumbres. Ahora, en cambio, nos interesa el momento en que los medios que se identificaban casi por completo con la naturaleza y la esencia del arte –esas, al parecer, inamovibles, supremas y obligatorias fórmulas– empezaron a perder vida, a volverse rígidas y, por consiguiente, todo ese imponente arsenal o índice de manifestaciones de la vida se convirtió al final en una guardarropía vacía.
En el preciso momento en que rechazamos los impotentes medios formales,

la ilusión,
el aparato autómata mimético,
el desarrollo narrativo de los acontecimientos de la vida,
y cuestionamos los conceptos
de forma y creación formal,
todo ese equipaje inflado de contenido y profundidad,
«por encima de cero»
se vuelve inútil.
Nuestra sensibilidad se dirige entonces hacia fenómenos como
la desgana,
la abulia,
la apatía,
el aburrimiento,
la monotonía,
la indiferencia,
el estado vegetativo,
la ridiculez,
la banalidad,
lo corriente,
el vacío...

Todos ellos son estados desinteresados.
Y de eso se trata.

La nointerpretación
¿Es posible el estado
de nointerpretación?
(Por supuesto, siempre y cuando aceptemos la existencia del escenario
y de una pieza teatral, *la pièce, das Stück.*)
Teniendo en cuenta que el escenario se identifica con un lugar dedicado a la interpretación y que una obra teatral pertenece a

un género literario destinado a ser interpretado, ¿es posible hablar de un estado de nointerpretación?
Esa pregunta insistente
relaciona mi trabajo desde hace tiempo
con un deseo, que quizá
sea una excentricidad maniática
o una pedantería obstinada mía:
el deseo de alcanzar
la plena autonomía del teatro
para que todo aquello que suceda sobre las tablas de un escenario
sea un acontecimiento,
tal vez diferente
a la realidad del espectador
y a sus coordenadas espacio-temporales concretas, pero, en cualquier caso,
un acontecimiento
con sus propias consecuencias, resultados y destinos,
no «simulados», ni producidos con el fin de generar apariencias.
Para encontrar una solución
que permitiera abandonar «sobre el escenario» ese, supuestamente, único posible comportamiento del actor
que se llama
«interpretación»,
esa simulación ingenua,
esas zalamerías pretenciosas,
¡esa ILUSIÓN irresponsable!

La realización de esta idea la buscaría en el actor
que rechaza la ilusión como un modo de remitir al texto,
que permanece en el escalón de su «yo», de su individuo,

que no lo trasciende con tal de crear la ilusión de otro personaje.

De este modo anula la dependencia de un sistema que existe fuera de él,
conquista su autonomía, se muestra a sí mismo, a su propio personaje,
que es la única realidad sobre el escenario.
Crea su propio curso de sucesos, estados y situaciones
que, o entran en colisión con el curso de sucesos del texto de la obra
o, en cierto modo, no guardan ninguna relación con ellos.
Tal solución parece imposible.
Sin embargo, los intentos de superar esa frontera de «lo imposible»
son fascinantes.
Por un lado, está la realidad del texto,
por el otro, el actor y su actuación;
dos sistemas independientes,
autosuficientes,
que no se describen el uno al otro.
«El comportamiento» del actor debería
«paralizar» la realidad del texto,
ser una especie de polo opuesto.
Y entonces:
la realidad del texto
a la que hemos quitado su supuesto aliado, el «descriptor»,
se vuelve independiente y (también) autónoma.
Y tangible.

La antiactividad

Los actores se sumen en un

profundo abatimiento.
Manifiestan una repentina
«aversión» a interpretar
y muestran un intimidante «interés por los espectadores».
Por primera vez, escandalosamente,
los actores intercambian sus papeles y su estatus con los espectadores. El espectador,
ese objeto prohibido de deseo,
suscita en los actores un abanico de reacciones,
que incluyen la desidia,
el desprecio y
el asco.
Más tarde, su interés se traslada al texto pero de un modo también ilícito:
repiten algunos fragmentos del texto, algunas palabras
las «enlazan», las analizan, las juzgan críticamente,
con desconfianza,
llenos de dudas,
las remedan,
se ríen de ellas,
o por el contrario: no las entienden,
les «dan vueltas» como a un objeto desconocido,
intentando averiguar,
reunir todas las piezas,
encajarlas, compararlas, se enfrascan en investigaciones lingüísticas
y cuando al final todo se desmorona y se deshace,
las abandonan.
De repente, se olvidan de todo.
Renuncian.
Se sumen en un profundo
ensimismamiento,

aturdimiento.
El ensimismamiento puede ser producido por una reflexión intensa,
por falta de capacidad intelectual
o por una sensación de vacío absoluto.
Todo eso resulta escandalosamente privado.
Es un molesto menosprecio al público.
Es una «contemplación» del espacio.
Los actores se acuerdan de pronto de algo.
Se interesan súbitamente por detalles nimios,
por pequeñeces.
(Limpian una mancha invisible.
Miran fijamente una cuerda, un objeto pequeño.)
Y de nuevo el ensimismamiento.
Unos esfuerzos desesperados por retomar el hilo perdido.
Resignación.
Y así una y otra vez,
hasta el aburrimiento,
y hasta la locura...

La interpretación «a hurtadillas»
Hay que oponer a la interpretación actoral «abierta»,
ampliamente establecida
y por ende totalmente «ineficaz» y casi desvergonzada,
una interpretación «a hurtadillas».
¡Los actores actúan en el lugar
menos adecuado para ello!
Quedan ensombrecidos por acontecimientos
«de primer plano», ruidosos, convencionales
e idiotas.
Los actores están humillados,
en cierto sentido, se les echa «fuera».

Actúan como «resistiéndose a hacerlo»:
sin derecho e
ilícitamente.
Los actores, eliminados por acontecimientos de primer plano,
«oficiales»,
retroceden
y buscan el último «cabo» de esperanza,
el último trozo de tierra
donde se esfuerzan
en «expresarse» rápidamente, lo más rápido posible,
para tener tiempo de terminar antes de la liquidación
final...

El borrado
En la obra de arte se aplica a menudo el método
de borrado.
Lo conocían de sobra los viejos maestros.
Me refiero a la pintura. Cuando lo que se borra
se ve
y mantiene un significado.
Había utilizado este método con pasión en mi pintura «informal».
Cuando en una parte del cuadro había
un exceso de formas,
las borraba de un plumazo,
«hasta el fondo»,
hasta que el vacío engullese el último grano de tierra sobrante.
Podría calificarse este gesto de cruel,
sentenciador; con él se decidía la destrucción y la desaparición
de la Tierra.
Los espacios vacíos y silentes guardarían celosamente
los secretos del pasado.

El borrado se asemeja a la cotidianísima acción
de barrer
mediante la cual desplazamos la basura y otros residuos a la pared y los rincones,
dejando el centro de la habitación limpio
y despojando las cosas barridas de cualquier significado.
Estamos a un paso
de trasladar esa acción de borrado
al escenario...

El engullimiento de la expresión
Los estados «expresivos» aparecen
de pronto, inducidos
por un «rasguño».
Crecen.
Agitación, excitación, desasosiego,
furia, cólera, rabia.
De pronto, se interrumpen
como si los hubieran engullido.
Sólo quedan gestos vacíos.

Estado vegetativo. Economía de gestos y emociones
La inmovilidad como defensa.
Los actores se esfuerzan
en acomodarse a un mínimo de
condiciones vitales,
ahorrando sus fuerzas,
haciendo el mínimo de movimientos,
sin mostrar sus emociones
(como un alpinista que se adhiere a las rocas
en una cornisa estrechísima).
Una economía de movimientos ridícula.

Precaución.
Cada reacción es calculada y «medida».
Atención tensa.
Conciencia de que cualquier afirmación más vehemente
de la vida la pone en peligro.

Reducción a cero de los valores de significación
Reducir el significado
a valores puramente fonéticos,
hacer juegos malabares con las palabras,
convertirlas en ambiguas,
«disolver» su contenido,
relajar los vínculos lógicos,
repetir.

Eliminación por el uso de la fuerza
La «máquina aniquiladora»
(una montaña informe de viejas sillas) expulsa, con movimientos
violentos y automáticos, a los actores,
los arroja «fuera»,
los elimina.
El espacio destinado a la vida y la interpretación es
ridículo y diminuto.
Los actores se esfuerzan por
no ser expulsados del todo de ese espacio,
por mantener el equilibrio, se agarran
como náufragos, luchan desesperadamente,
se caen en el intento.

Situaciones molestas
Reemplazar el choque por una situación

molesta:
una situación molesta es algo más que
un estado de choque.
Exige mucho más
valor,
capacidad de riesgo
y determinación.
Una situación molesta destruye de forma mucho más eficaz
la experiencia vital
del espectador
mientras que sitúa «más abajo»
su existencia
convencional y normalizada.

Automatismo
La esencia de la actividad automática
es la continua repetición.
Con el tiempo, la repetición despoja la actividad y el objeto
de significado.
Por supuesto me refiero al significado «de la vida».
Y es ahora cuando pueden ser manipulados libremente.

La interpretación forzosa
Los actores son forzados a interpretar,
incitados,
instruidos,
amonestados,
torturados,
aterrorizados.
Los que ejercen la fuerza son
dos personajes «añadidos»,
dos tipejos decididamente negativos,

torpes y tontos,
tristes payasos,
con algo de capataz, algo de matón,
verdugos crueles,
instrumentos brutales y obtusos,
autómatas lerdos,
capaces de convertirse con facilidad, si hace falta,
en moralistas aplicados, mentores
severos,
intérpretes limitados,
ojeadores,
sanitarios,
y sádicos.

Embalaje
Un enorme embalaje negro
es el último y el más radical
procedimiento para liquidarlo
todo.

Teatro imposible

Manifiesto 1970

EL PRECIO DE LA EXISTENCIA

La obra de arte careció siempre de derechos.
Su infundada existencia suscitó numerosos problemas. Pronto se descubrió
que podía ser óptimamente utilizada.
¡Se plantearon exigencias! ¡Fueron satisfechas! Así en la Tierra como en el Cielo.
A cambio se exigieron pruebas irrefutables de su utilidad y lealtad.
La defensa no escatimó esfuerzos para levantar una construcción primorosa de

explicaciones,
justificaciones,
teorías,
dogmas, que
abogaban por
su APROBACIÓN.

El gigantesco aparato puesto en marcha en este singular proceso ejecutaba sus interpretaciones y SENTENCIAS inapelables en nombre de razones e instancias superiores.
La defensa fue ejercida por sabios, por la Historia y por los acusados.
La defensa afirma:

¡LA OBRA DE ARTE ES ÚTIL!

Eso era, precisamente, lo que había que demostrar. El relato de hechos y pruebas podría alcanzar dimensiones descomunales.
En efecto, la obra de arte fue útil durante largos siglos; además desempeñó esa función con una eficacia y una versatilidad tal que pronto la **utilidad** pareció consustancial a ella.

¡LA OBRA DE ARTE DA TESTIMONIO!

Y así ha sido, ha dado testimonio:
de los tiempos,
del Cielo y de la Tierra,
de las costumbres,
de las guerras,
de la vanidad,
y, a veces, de la **verdad.**

Después llegaron los argumentos científicos.

¡LA OBRA DE ARTE COMO CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD!

¡En efecto, la obra de arte
ofrecía conocimientos sobre la realidad,
la investigaba,
exploraba sus posibilidades
ópticas, físicas y espaciales,
la reflejaba
en el Yo,
en el Sueño,
en las Alucinaciones
y en la Imaginación!

¡LA OBRA DE ARTE COMO UN MODELO PERFECTO!

DE LA CORRECCIÓN,
LA CONSTRUCCIÓN,
LA FUNCIONALIDAD,
LA ECONOMÍA
Y LA TÉCNICA.

Y así ha sido, pues no se puede negar su contribución en absoluto desdeñable a la creación de un «NUEVO MUNDO MARAVILLOSO».
Y llegamos ahora a la última etapa, triunfal, de esta defensa «victoriosa»:

¡LA OBRA DE ARTE ES UN OBJETO DE CONSUMO!

LA ÚNICA COMPENSACIÓN

¡La única compensación consistía en comprobar que, en el momento exclusivo e íntimo de la CREACIÓN, todo este proceso interminable de imposiciones irrefutables de la Historia, de valores prefabricados y aplastantes prestigios se volvía completamente impotente y grotesco! Desgraciadamente, aparte de los artistas, nadie reparaba en este hecho.

ADVERTENCIA

Por falta de tiempo y espacio, no entraremos en la cuestión de saber cuántos esfuerzos hicieron en vano los artistas para liberarse de esa situación pretendidamente natural, y cuál fue el papel que, en esa gigantesca desvirtuación del acto creador, representaban las diversas ideologías, y más recientemente el mecanismo colosal del mercado, así como la SANTA INFORMACIÓN que todo lo engulle y todo lo expulsa en una orgía propia de Gargantúa.

CONSUMO

El proceso caricaturesco de consumo desvergonzado de obras de arte, ese CANIBALISMO ESPIRITUAL, practicado en privado y masivamente con creciente apetito ya desde hace algún tiempo, inspiraba como REVANCHA,

UNA BURLA CÍNICA Y MORDAZ,
ESCÁNDALOS pérfidos

que ignoraban todos los principios del autodenominado
buen gusto, lo que tuvo un efecto fulminante sobre
ese ÓRGANO DE DIGESTIÓN patológicamente sobredimensionado.

Así acababa esa absurda BATALLA.
El MECANISMO DEL MERCADO, cuando se pone en marcha, funciona automáticamente
y destapa a plena luz el CONSUMO insolente,
que se manifiesta por miserables y estériles REFLEJOS del
¡SENTIDO DEL GUSTO
desencadenado en el pasado!

LA ÚNICA SALIDA

Es algo estremecedor que en esa gigantesca masa de
ACTIVIDADES
ORIENTADAS A UN FIN,
fuertemente asentadas en la vida,
que prosperan maravillosamente,
legalizadas en vista de las NECESIDADES:
BIOLÓGICAS
DE LA CONSERVACIÓN DE LA ESPECIE
(de su DESTRUCCIÓN también),
DEL GOBIERNO,
DEL PROGRESO,
y DEL CONTROL
actividades Supremas, Elitistas, Herméticas, Inaccesibles y aquellas otras cotidianas, terrenales, grandes y pequeñas, necias y criminales,
actividades fundadas en la ley y en la necesidad
y otras que ocultan lo arbitrario, lo absurdo y la locura; es estre-

mecedor, digo, comprobar que en este registro de pesadillas no hay lugar para una sola

¡ACTIVIDAD TOTALMENTE INÚTIL!

La condición que legitima las actividades cotidianas es su finalidad. De una vez por todas, hay que constatar abiertamente que:

¡LA FINALIDAD NO ES INHERENTE
AL ACTO DE CREACIÓN NI A LA OBRA DE ARTE!

Contrariamente a esa evidencia, la verdad se falsificaba incansablemente para crear apariencias, ya que éste era el único argumento exigido en esta monótona defensa de la existencia del acto de crear y en las constantes apelaciones por reconocer su igualdad de derechos.
La utilización paradójica del argumento de finalidad, allí donde su AUSENCIA era esencial para el fenómeno de la creación, trajo consecuencias.
La igualdad de derechos duramente conquistada por el acto de crear y por la obra de arte se mostraba puramente

convencional,
aparente,
susceptible de ser revocada en cualquier momento,
concedida «por obra y gracia»
del esnobismo
y ¡a cambio de grandes sacrificios!

Sería ingenuo exigir la IGUALDAD y empeñarse ilusoriamente en una COEXISTENCIA ideal.
Igual de ingenuo que creer en la idea de creación y de la obra de arte como

UNA ACTIVIDAD GRATUITA, LEGÍTIMA Y CON LOS MISMOS DERECHOS

EL ACTO DE CREAR Y LA OBRA DE ARTE pueden conquistar una VERDADERA IGUALDAD DE DERECHOS sólo mediante **su absoluta inutilidad.**
Hay que dejarse, de una vez por todas, de las explicaciones artificiales, las justificaciones y argumentaciones de la finalidad de una obra de arte ya que éstas

¡NO EXISTEN!

¡Hay que mostrar la Creación y la obra de arte
en su DESNUDA INUTILIDAD!
Sin choques,
ni provocaciones,
sin agresiones
ni actuaciones
que fácilmente podrían ser utilizados como argumentos por la defensa.
En consecuencia abandonamos como corresponde las posiciones románticas de paria, de mártir y de héroe, expuestas al RIESGO y al conocimiento artísticos,
ya que todo eso está relacionado con la protesta.
¡NOSOTROS NO PROTESTAMOS!

LA ESENCIA DE LA «CULPA»

El arte y su existencia pertenecen a una REALIDAD TOTAL.
Todos los intentos de separar el arte o excluirlo de esa realidad
–unos dirigidos a liberarlo de las leyes vitales
para asegurarle su autonomía,
otros centrados en infringir esas mismas leyes–

venían dictados por la necesidad de la defensa y de buscar justificaciones
e hicieron que el arte corriera peligro.
Al margen de sus nobles intenciones, consiguieron sacar a la luz, separar y esterilizar ese ingrediente misterioso de la obra de arte:

SUS VALORES FORMALES,
ESTÉTICOS,
DE COMPROMISO.

Las consecuencias no se hicieron esperar.
Todos esos valores están destinados a ser

RECIBIDOS.

Estos valores están, desde el mismo inicio y por su naturaleza, condenados a la RECEPCIÓN, y con ellos también la obra de arte.
Tratemos de ir hasta el fin de esta reflexión que, una y otra vez, se escapa a toda tentativa de definición final, como si temiera que eso supusiera para ella caer en el vacío y la autodestrucción.

¡Toda recepción **forma parte** de las actividades comunes de la vida!
La recepción de una obra de arte, incluso
la más refinada, se inserta al final, sobre todo
a raíz de la creciente participación de las masas,
en el concepto de recepción universal y cotidiana,
con todas sus consecuencias, que implican
funcionalidad y finalidad.

Por esa razón una obra de arte estaba condenada a «**servir**»
o, en el mejor de los casos, a constituir una «**plusvalía**»
bastante ambigua y de autonomía dudosa.

Por eso, en la fase final de ese procedimiento colosal, la RECEPCIÓN
se ha convertido casi en un
CONSUMO
biológico,
y la creación en una simple
PRODUCCIÓN.

¡UNA OBRA SIN FORMA,
SIN VALORES ESTÉTICOS,
SIN VALORES DE COMPROMISO,
SIN PERCEPCIÓN,
IMPOSIBLE,
es decir, POSIBLE ÚNICAMENTE POR MEDIO DE LA CREACIÓN!

Obra
de la que
no emana nada,
que no expresa nada,
no actúa,
no transmite nada,
no es un testimonio,
ni el reflejo de nada,
carece de referencias
a la realidad,
al espectador,
al autor,
que se muestra inaccesible a la penetración exterior
y a la interpretación,
que está dirigida hacia NINGUNA

PARTE,
hacia LO DESCONOCIDO,
que es un vacío,
un «AGUJERO» en la realidad,
sin destino
ni lugar,
que es como la vida misma,
efímera,
fugaz,
imposible de detener
y conservar,
que ha abandonado ese terreno sagrado
reservado supuestamente para ella,
sin ninguna necesidad de recurrir a
argumentos en defensa de su utilidad,
que
¡SIMPLEMENTE ES!

¡Y por el mero hecho de esa AUTOEXISTENCIA PONE A TODA LA REALIDAD QUE LA RODEA EN UNA SITUACIÓN IRREAL!
(uno diría que «artística»).
¡Qué fascinación extraordinaria encontramos en esta inesperada

¡REVERSIBILIDAD!

Teatro imposible

Nota al margen

La evolución del arte no depende únicamente de los aspectos formales sino que es, sobre todo, un movimiento permanente de pensamientos e ideas.

Aunque las ideas estén determinadas por las condiciones históricas y vitales, éstas pueden poseer, de igual modo, una fuerza autónoma propia capaz de crear nuevas condiciones históricas y vitales y, por ende, de engendrar nuevas ideas que, a su vez, pueden generar un nuevo circuito de desarrollo autónomo.

En el arte este problema es más complejo que en otros campos ya que el arte se ve afectado, en mayor medida, por la esfera de la imaginación y de «lo imposible», un ámbito que no se deja enmarcar ni en las condiciones históricas ni en la realidad de la vida, sino que enlaza con lo más recóndito del subconsciente y de la existencia humana.

Si aceptamos que el arte y la creación pueden evolucionar, debemos asumir también las importantes y difíciles consecuencias de su evolución: la prohibición de aplicar medios y fórmulas ensayados anteriormente o preestablecidos, efectistas, formalistas o carentes de ideas; al contrario, tenemos que arriesgarnos, elegir, buscar métodos nuevos, desconocidos e «imposibles», surgidos de la idea nueva y fundamental de que:

el teatro es, ante todo, arte.

Si nos guiamos por la idea de evolución, no podemos encerrarnos en un círculo exclusivamente profesional en busca de una pretendida «pureza» y de lo característico del teatro. Esto último conduce siempre a soluciones individuales e inciertas. Hay que salir «fuera del» teatro; no para crear un «antiteatro», sino para entrar en contacto con el conjunto del arte, con la corriente general del pensamiento.

Lo único que puede garantizar una auténtica y plena evolución del teatro es su inserción en la totalidad del arte y de sus problemas.

No se apela aquí al conjunto del arte y a sus problemas desde el formalismo o la falta de contenido ideológico. Este problema ha originado graves malentendidos, abusos teóricos y simplificaciones de consecuencias fatales.

Las tendencias que reconocen únicamente un contacto directo e inmediato con la realidad del mundo, que se limitan a ser una «materialización» de la función de reflejo del mundo, de constatación, documento, testimonio, intervención directa en la conflictiva materia de la vida, tienen sus razones y ejercen una fascinación innegable, sobre todo en el caso del teatro; sin embargo, se vuelven peligrosas si se convierten en un programa noartístico, algo casi inevitable si se tienen en cuenta las desproporciones cuantitativas entre el imperativo de la recepción inmediata y momentánea, sus resultados y la reacción que provoca, y la generalmente fina capa de los medios artísticos.

A pesar de todo, se trata de fascinaciones muy propias del teatro. No es la primera vez que el teatro actual añora la vuelta a sus inicios y fuentes. Que busca nuevas y profundas genealogías en las ceremonias primitivas, los rituales, las prácticas mágicas, las fiestas, las celebraciones, los juegos, las diversiones, los desfiles y paradas, en el teatro de la calle para las masas, en el teatro político y de agitación, allí donde el arte no es un producto de consumo sino un elemento integral de la vida. Evidentemente no es más que un intento de fuga de un teatro agonizante que se ha convertido en una empresa burocratizada.

Estas añoranzas y tendencias del teatro de compromiso, de participación masiva y de identificación con la vida encallaban y encallan a menudo en los alfaques de un tradicionalismo pretencioso, de un efectismo formal o en la incapacidad de salirse

del marco de la propaganda. Pero adquirían y adquieren rasgos de autenticidad cuando no se limitan a ser un gesto impactante dirigido hacia el pasado donde únicamente se encuentran formas y despojos vacíos, unos caparazones, sino cuando surgen de problemas actuales del arte y de sus ideas vanguardistas.
Dejémonos de divisiones académicas del arte en disciplinas que favorecen una holgazanería cómoda, que se atrinchera tras unos pseudoconocimientos profesionales y específicos.
El hombre de teatro tiene que ser un artista; eso no significa que camufle su condición especial, sino un compromiso absoluto con las ideas del arte, con su desarrollo, sus riesgos, sus descubrimientos, con el gusto por lo «desconocido» y «lo imposible». A esto lo hemos llamado hasta ahora vanguardia.

Procedimientos pseudovanguardistas del teatro profesional

El compromiso artístico implica la conciencia de la evolución de los objetivos y funciones del arte. Este compromiso posee una mecánica y un funcionamiento muy exigentes, que los oportunistas no están dispuestos a aceptar; por eso estos últimos optan por una solución diferente, la *aplicación*: el uso de trucos superficiales para exhibir o conseguir un resultado y un efecto momentáneo y «circunstancial» (circunstancia equivale aquí a «representación» de una obra teatral). Esta solución se basa en apariencias que carecen de la agudeza y del riesgo característicos de los auténticos valores del arte, y que por eso mismo se aceptan con facilidad. El teatro profesional de hoy, que sobrevive gracias a su carácter institucional, lucha por «modernizarse» a cualquier precio, a pesar de su incapacidad para generar una sola idea auténtica, independiente y avanzada.
Este tipo de «improvisaciones» suele ir acompañada de un desconocimiento profundo de las principales corrientes artísticas del siglo XX, así que se recurre a la «superficie», a lo necesario

en cada momento, como si de una mercancía se tratase.
Se denomina a este procedimiento vergonzoso «nutrirse, a manos llenas, de las conquistas del arte contemporáneo».
Incluso hoy, medio siglo después, los vestigios del surrealismo, que muestran un gran movimiento intelectual convertido en primitivas mercancías fúnebres, siguen espantándonos sobre un escenario. Tropezamos a cada paso con las huellas de la devastación intelectual ocasionada por todos esos actos escénicos «viscerales», como Witkacy habría llamado a las *aplicaciones* espantosas e irreflexivas de la tendencia más fascinante y enigmática de las décadas de 1950 y 1960 de nuestro siglo: el arte informal (*l'informel*).
El arte informal penetró en las capas más profundas de la personalidad, de la existencia humana, de la ontología y de la materia; esa materia que no se deja apresar por las leyes racionales de la construcción y que convierte el acto creativo en una manifestación espiritual y activa.
Es preciso conocer el inmenso contenido creativo de este movimiento mundial para comprender lo ridículo y pretencioso de estas *aplicaciones* teatrales y de los medios empleados en ellas; medios totalmente superficiales, meras apariencias de «profundidad», martirio y patología.
Tras la muerte del *happening*, heredero directo del arte informal, algunos directores de escena han descubierto que sus prácticas pueden aplicarse al teatro. ¡Y vaya si lo hacen! Por supuesto, han escogido el momento más cómodo, ahora que los recursos del *happening* no son más que vestigios museísticos y, lo más importante, carecen de riesgo.
Su comportamiento es cómico porque ignoran este fenómeno artístico (y eso que, sobre él, se han escrito volúmenes enteros) e ignoran por completo que la esencia del *happening* estriba en la representación de la realidad por medio de la realidad

misma, que el *happening* excluye toda ilusión o imitación, que las diferentes acciones simultáneas forman la «estructura compartimentada» que rompe los vínculos lógicos. Para enmascarar sus «fallos» y la falta total de compromiso con la idea (a buenas horas), escogen obras «tabú» para conseguir prestigio en este contexto de mísera decadencia.

Es preocupante observar al actor, el elemento más importante del teatro, dejado, abandonado alegremente a su suerte, con los mismos caducos medios de expresión de siempre, sin los métodos y las herramientas necesarias para «vencer» y dominar la nueva situación.

Ideas actuales en el arte

Antiarte.

La muerte del arte.

Toda corriente artística persigue arrogarse el derecho a ser identificada con el concepto de arte en general.

En la fase de génesis y expansión, esa pretensión forma parte de su energía vital, biológica y natural; cuando en cambio entra en la etapa de fosilización y pérdida de una perspectiva de desarrollo, pasa a ser un mero instinto de supervivencia.

De este modo, se hace todo lo posible para lograr –y de hecho, suele alcanzarse el objetivo– que los medios y métodos ya muertos sean declarados eternos, absolutos e inquebrantables para identificarlos, sencillamente, con la esencia misma del arte.

Y es en ese momento cuando el concepto de arte se convierte en un biombo tras el cual se ocultan el atraso y las vulgares ambiciones con eslóganes–tabúes: lo sagrado de cualquier género, los valores estéticos eternos, la excelencia, los valores humanistas, morales, etc.

Al mismo tiempo, toda oposición a esa postura es estigmatizada como contraria al arte.

No es nada extraño, por lo tanto, que los movimientos radicales y revolucionarios del siglo XX, que derribaron la concepción del arte que había durado siglos –que consistía, *grosso modo*, en aislar los valores estéticos del conjunto de las manifestaciones de la vida– postularan la idea del antiarte y de la muerte del arte, no como consignas destructivas o nihilistas sino todo lo contrario: como consignas que abrían nuevos caminos y condicionamientos a la vida.

Manejo total de la realidad

El inicio del siglo XX, la época de la devaluación de los valores más inquebrantables, produjo en el arte, probablemente mucho más que en otros terrenos de la vida, la revisión más radical de las «leyes eternas».

De pronto, se descubrió que esa corriente tradicional que delimitaba los valores estéticos, que los aislaba de la realidad total de la vida y los encerraba en la obra de arte, era una corriente desfasada, escolástica, que carecía de legitimidad para ejercer el privilegio de ser la única.

Se propuso un nuevo orden, en el que los valores estéticos no quedaban excluidos de la realidad total, sino que se integraban en ella, intervenían en ella a todas horas y en cualquier nivel social, y dotaban a la vida misma de un sentido supremo.

El criterio aplicado para lograrlo fue el concepto de manejo total de la realidad.

El arte sufrió un golpe mortífero en esos templos y panteones muertos; recibió un ataque despiadado.

Por eso Malévich[7] y Witkiewicz, y otras personas afines, preveían

[7] Kazimir Malévich (1878-1935), pintor ruso, creador del suprematismo. Tuvo gran influencia en los constructivistas rusos y en la vanguardia polaca de la década de 1920.

que el arte llegaría a su fin en el momento en que penetrara toda la realidad.

No «obra de arte», producto de un proceso creativo, sino el proceso en sí

En consecuencia, el concepto de obra de arte, ese orden sacramental, aislado, en el que residen los valores estéticos y formales, se hizo añicos.

El objeto del arte no es la creación de obras, de productos creativos, raros y únicos en su género, que una época lega a las siguientes depositándolos en unos «almacenes».

El arte
es, ante todo,
la manifestación
de la actividad espiritual humana,
su función
mental
y espiritual más alta.
Es menos un síntoma
que un impulso continuo,
que afecta a la esfera psíquica
e intelectual.

Es ridículo y desfasado concebir ese peculiar movimiento espiritual e intelectual que es la creación como algo que sirve únicamente para producir un objeto, en el marco de relaciones inalterables y petrificadas, con el fin de exponerlo, de presentarlo, de mostrarlo en público, de someterlo a un proceso de recepción bastante ambiguo (en el que la contemplación y la admiración se mezclan con el esnobismo, la ignorancia o la crítica) y que tienen como último fin su venta.

Hay algo inmoral en el hecho de que este «producto» raro se convierta en una especie de «carnet» de la clase creadora, a

costa del cual el artista puede vivir, obteniéndo de él fama, posición social y, evidentemente, dinero.
El hecho de que
los artistas rechacen
este privilegio
es la muestra de su
inconformismo,
de su compromiso
creativo absoluto.
Es mucho más difícil
que cualquier cambio
formal o estilístico.
La obra-producto
no es importante,
tampoco su rostro «eterno»
y petrificado,
lo importante es el mismo
proceso de creación,
que
desbloquea
todas las funciones espirituales y mentales.
Lo importante es
el Movimiento,
la Movilidad,
la vida
que no sirven para que nazca una obra
sino que son significativos por sí solos,
que penetran en la realidad total,
que cambian su composición.

Definición de «proceso»

El lugar del concepto de «producto», obra, resultado de un pro-

ceso creativo, que es un concepto devaluado y en cierto sentido desenmascarado, ha sido ocupado por el proceso mismo y su desarrollo.
Para evitar
malentendidos,
conviene subrayar con rotundidad
que no se trata aquí de
mostrar
el proceso creativo de
ese producto, esa obra,
ni de una especie de ennoblecimiento
del proceso preparatorio,
o de un comentario
acerca de cómo nace una obra,
tampoco es un intento de descorrer el «velo»
de la creación.
Se trata de una nueva
forma de proceder
artística.
Se trata de una actividad
y de una estructura
sin fin,
que no se agotan
en la culminación de la obra
sino que son única y exclusivamente
un proceso.
En la vida práctica
un proceso así es
algo imposible
e inaceptable,
mientras que en el arte
ese «imposible»

es realizable
siempre y cuando
los elementos de ese
«proceso»
sean inútiles,
que no ambicionen
ninguna acción eficaz,
intencional, o provechosa,
es decir, que sean simple y
llanamente «inútiles» y,
por lo tanto, desinteresados.

Manipulaciones del concepto de «obra»

Donde mejor se aprecian las consecuencias de esta situación fundamental, las dimensiones de los cambios y las diferencias de perspectiva es en el terreno de las actuaciones pormenorizadas y concretas.

Teniendo en cuenta el peso de las costumbres, a veces casi innatas, semejantes a leyes naturales, es imprescindible (sobre todo, en un trabajo tan complejo como el teatral) adoptar una actitud de «cuestionamiento continuo», ejercer un control y una rectificación constantes para que no nos desviemos siguiendo viejos hábitos; en definitiva, hace falta, al mismo tiempo, una conciencia agudizada e intuición (que en el arte son indisociables).

El denostado concepto de «obra» implicaba, por su naturaleza, algunas características, modos de actuar, circunstancias y manipulaciones que parecían entonces y también hoy indisociables del concepto de arte y determinaban su esencia.

Igualmente, la materialización de la obra conllevaba actos creativos, demiúrgicos, creacionistas, que eran el resultado de un estado de sensibilidad excepcional, de fiebre creativa, que incluía alucinaciones, visiones, rituales chamánicos y mágicos, así como

la formación, la modulación, la composición, la construcción y, en definitiva, una serie de actividades artesanales y manuales.
Otro síntoma de esta creación «desde la nada» era el manejo de elementos inventados. Un arsenal enorme de recursos formales, ideas y «trucos».
Eso a su vez enlazaba con conceptos y manifestaciones como
la imitación,
la reproducción
del modelo que antecede a la «obra»,
la creación de ilusión,
y el espectáculo.
Conviene subrayar que todas esas manifestaciones artísticas evocan la realidad que existe ya previamente y fuera de la realidad de la obra.
Es decir, poseen un inconveniente fundamental:
no presuponen
una realidad autónoma
de la obra.

Lo real
El material
del que
se está haciendo algo,
con cuya ayuda
se expresa
y presenta
una realidad,
deja de ser
el elemento de la creación.
Es la misma realidad
la que se convierte
en el elemento de creación.

Esta ecuación sencilla,
que hoy es
el símbolo total del arte,
no ha llegado al teatro.
Por esa razón, merece la pena detenerse en ella.
Desde el instante
en que rechazamos
el concepto de «obra» creada
«desde la nada»,
a partir
de elementos
«inventados»,
valores estéticos
que reproducen
e imitan,
nos queda:
la Realidad,
lo Real
que no se puede
moldear
porque
«está»
acabado.
En este contexto
conceptos como formar,
expresar,
representar
se devalúan
por completo;
y no cabe albergar
ilusiones y esperanzas
de restituirlos.

Anexión de lo real
La realidad está destinada a
«usarse».
Éste es el término más adecuado.
El uso de la realidad
en el arte
implica
su anexión.
La coletilla «en el arte»
exige que dicha anexión
no guarde relación con la vida práctica,
que sea
desinteresada,
inútil, es decir,
no tenga ninguna finalidad.
(El término «absurdo»
es en este caso erróneo
ya que se aplica desde la posición
de la vida práctica
frente al mundo de los fenómenos artísticos.)
Los adjetivos mencionados anteriormente
no deben asociarse,
bajo ningún concepto,
con diversión,
juego o malabares.
La anexión de la realidad
en el arte posee
un profundo
significado.
Por medio de este acto
la realidad
trasciende

sus fronteras
y entra en la esfera
de «lo imposible».
La realidad anexionada abarca
objetos reales,
situaciones,
contextos
que existen en un momento
y lugar determinados.
En lugar de moldear –acción
que en este contexto carece de sentido–
hay
conducta,
ejecución,
hay gesto de anexión
(que parece «encargar» esa realidad)
y rito.

Contradicciones entre lo real y el concepto de «representación»
En mi opinión, en el caso del teatro esta disposición debe ser descrita aún con más detalle: todo lo mencionado hasta ahora se refiere a la corriente que desembocó en el *happening* y en él se acomodó definitivamente. El *happening*, que desempeñó un papel determinante en el desarrollo del arte, no modificó la estructura formal del teatro (un ejemplo más de hasta qué punto el teatro está alejado de la órbita del desarrollo total del arte). Ésa fue la única posibilidad que tuvo el teatro de cuestionar su valor básico de representar, de que representa métodos de interpretación. Este terreno, refractario a la duda, que no ha sido cuestionado ni ventilado desde hace mucho tiempo, se sumerge cada vez más en la imitación, la zalamería, la coquetería senil o el exhibicionismo psicológico.

La representación
presupone la existencia
de una realidad
real y tangible,
pasada o presente,
que se pretende
relatar,
referir,
es decir,
representar
o
expresar
imitándola
o creando una ilusión de ella.
La autonomía de la actividad artística, es decir, el hecho de que el arte no debe de evocar una realidad ya existente, lleva implícito el rechazo de la realidad;
en tal caso, la representación y
la reproducción quedan automáticamente descartadas,
y su lugar lo ocupa la realidad real, presente, que hay que manipular (concepto propio del *happening*) de modo adecuado,
o,
si por alguna razón consideramos que esa realidad
ya «preexistente»
y «acabada»
es importante,
(por ejemplo el texto de una obra de teatro o el cuadro de Rembrandt *Lección de anatomía* en mi *happening* homónimo de 1967),
tenemos que, dentro de una actuación artística (en este caso: un espectáculo), diferenciarla de otras tramas y otras realidades, para que éstas no se crucen, no se complementen ni se expli-

quen mutuamente; hay que instalar la otra realidad, manejarla, anexionarla sin vínculos lógicos con la otra, limitándose a crear entre ambas un tensión adecuada.
Ésta es mi propuesta, e intento hacerla realidad en el teatro Cricot 2, cada vez con más radicalidad y contundencia, procurando incidir en el punto neurálgico del teatro, aquel que determina su desarrollo.

El manejo de lo real: *happening*
Lo real está formado por objetos sacados directamente de la «vida», «verdaderos», los más sencillos, neutrales, es decir, sin ningún tipo de contaminación de valores formales y estéticos, así como de acciones
y situaciones,
igualmente tomadas de la vida, básicas,
que no surjan de la trama.
Este orden,
llamémoslo
«manejo de lo real»,
excluye cualquier tipo de «representación»,
pues no remite a ningún otro orden.

Así pues, parecería que la figura del actor, identificada hasta ahora con la función de representación, no fuera aquí necesaria. Sin embargo, a pesar de todo, me empeño en utilizar la palabra «actor» ya que la «imposibilidad» de despojarlo de su función de representación, supuestamente consustancial a él, así como la posibilidad de un nuevo modelo de actor, no dejan de fascinarme. En el orden descrito arriba, que llamé «el manejo de lo real», el momento de representación no existe puesto que tratamos, directamente, la misma realidad. No obstante, la situación tiene que desarrollarse de tal forma que trascienda sus «fronteras»

vitales y se convierta en una manifestación artística.
Para lograrlo hace falta privar a la realidad de su función práctica y vital, hacerla inútil, aislarla.
Es el momento decisivo y fascinante de «proyectarla a otra órbita» donde se ponen en marcha las fuerzas oportunas: una decisión arriesgada y un pensamiento imaginativo.

El nuevo actor

Ese nuevo actor, atrapado en su aventura con lo real, prescinde de sus dotes de representación tradicionales. No las necesita; es más, son un obstáculo. En cambio, debe tener una alta capacidad de concentración, de centrarse en una acción durante un largo tiempo, la capacidad de «cercar» el objeto, de crear una situación en torno a él, y, el valor más importante, que excede sus viejas capacidades:
la sensación
de «lo imposible», hacia donde es capaz de proyectarse él mismo y proyectar la situación.

En contra de la expresión

Resumiendo, llegamos a la última constatación: allí donde no hay «obra» (que fue sustituida por el concepto de proceso);
allí donde perdieron su significado:
la forma,
la modelación,
la representación
y la expresión
(expulsados por lo real);
desaparece, por consiguiente, el concepto de expresión.
Lo real,
los objetos y acciones
son más un lenguaje

que un alfabeto,
poseen significado
y no tanto
un aspecto expresivo,
adolecen de esa cualidad a la que tanto nos hemos acostumbrado:
la expresividad.
La obra creativa
ha cedido paso
a un sistema de comunicación,
es decir,
a un proceso,
una práctica,
un ritual,
una gestualidad,
y, finalmente,
a una intervención.

Cuestionamiento del lugar «artístico»

Así las cosas, es evidente que los lugares reservados hasta ahora al arte, adaptados para su recepción,
en los que tiene lugar
ese acto ambiguo de exposición, representación,
en los que todo está permitido por ser ficción,
esas reservas
esterilizadas de la realidad (puesto que difícilmente el vacío de las salas museísticas y las butacas del teatro pueden llamarse realidad),
en las que todos los elementos están dispuestos para la recepción de la ficción e ilusión
como si fuera un museo de curiosidades,
han sido cuestionados
y abandonados.
Y todo por la simple razón

de que los nuevos sistemas (expuestos anteriormente) propuestos por el arte actual no
necesitan, no tienen cabida
en institutos,
reservas culturales,
porque despiden vida,
son su manifestación,
poseen
total realidad,
de ahí que tengan que situarse
en medio de esa realidad para alzar el vuelo.

Del *happening* a «lo imposible»

El *happening*, que implica la participación del espectador, el método de experimentación que había utilizado a lo largo de varios años, empezó a agotarse poco a poco (como le pasa a todo) y a perder su fuerza de actuación.

La sublimación de la realidad física del *happening* y de su presencia en el tiempo y el espacio me llevó a concentrar todos mis esfuerzos hacia una esfera más libre, menos limitada, fruto de una imaginación más «intelectual» que visual, de una imaginación «imposible».
En ese momento lo importante para mí fue unificar
la enorme variedad
de propuestas,
pensadas con el fin de crear en el espectador
la sensación
de imposibilidad
de abarcar
y de interpretar la totalidad
desde su posición de espectador.

En este caso la recepción del espectador transcurre
por medio de
la Reflexión,
que surge de la correlación
de objetos y acciones
que
no son ni «obra» ni
materialización, sino
que forman un punto de apoyo
para un proceso intelectual y espiritual.
Mis esfuerzos se encaminan en dos direcciones: hacia el actor y hacia el espectador.
Creo actuaciones escénicas inscritas en su propia circunferencia, no sujetas a la recepción, dirigidas a «ninguna parte», «imposibles».
Por otro lado, privo al espectador de su condición de espectador, de su razón de ser.
La posición de espectador se tambalea, es cuestionada, continuamente corregida y cambiada (físicamente).

La interpretación

La interpretación en el teatro se identifica con el concepto de representación. Se dice «interpretar un papel». Sin embargo, la «interpretación» no es ni una reproducción ni tampoco una realidad. Es algo «entre» la realidad y la ilusión.
Si sacamos el concepto fuera del espacio artístico, su significado más amplio
y quizá también más importante se hace patente:
juego[8] al ajedrez, a las cartas...

[8] En polaco, como en muchas otras lenguas, el verbo utilizado para «interpretar» o «desempeñar» un papel significa también «jugar».

La interpretación es una acción, en cierto sentido de sustitución, a la vez
que pura.
«Sustituye» todas las pasiones vitales, conflictos y actuaciones,
las «depura» de sus consecuencias a menudo sucias.
Implica
compromiso,
la anexión del azar
y de lo «invisible»,
la autonomía,
la concentración interior,
la inexistencia de vínculos
con la «otra» realidad,
todo lo
que compone
el concepto de nuevo teatro.
No quiero simplificar el asunto,
sin embargo la palabra «hincha»
se impone aquí por sí sola.
El hincha no es un espectador,
es un jugador potencial.
¿Por qué le llamamos actor y no «jugador»
(acteur - joueur)?

Actores que se representan sólo a sí mismos
No imitan,
no exponen,
no expresan nada,
tan sólo se representan a sí mismos,
a envoltorios humanos,
son exhibicionistas,
falsificadores

que exhiben sus cualidades excepcionales,
que anexionan su personalidad
y su insólito aspecto.
Se parecen a
hombres de circo,
a clowns, a malabaristas,
tragafuegos,
acróbatas.
Resuelven con facilidad
el dilema
de la autonomía
y
de la representación.
Cumplen una importante condición
como prototipos del nuevo actor.
El hombre con una tabla en la espalda,
que parece al borde de la demencia,
representa
un caso insólito
de anatomía absurda,
está inmerso interiormente dentro
de ese vástago material
de su cuerpo
como un mártir tumbado
sobre sí mismo.
El hombre con dos piernas adicionales
despliega ante la mirada del público
un amplio registro
de inesperadas
ventajas, privilegios y posibilidades
de los que ha sido dotado por la caprichosa y generosa naturaleza;

de procesos psíquicos
amplificados, incluso
de consecuencias morales,
acciones secundarias,
complicaciones
y sorpresas.
El hombre
con dos ruedas de bicicleta unidas a las piernas,
aislado completamente
de la realidad del otro género,
encerrado
por una sensación
inhumana,
aunque para él natural,
de velocidad
y de movilidad
diferente a la humana,
que se realiza con la ayuda de piernas
con conciencia de vehículo.
El hombre
suicida-prestidigitador,
que se suicida
de modo sistemático
cada cinco minutos,
sin causarse ningún daño visible en el cuerpo y en la salud.
Viste una especie de
embalaje, una funda blanca
que le hace parecerse a
un clown.
Por los detalles de la funda sabemos con certeza que
esconde a un oficial,
en este caso, da lo mismo de

qué ejército,
y, al igual que en un circo donde la música acompaña a números más arriesgados,
aquí el ambiente de desesperación y de riesgo
lo crea la música de un gitano
inaccesible.
El gitano
y
el violín que suena solo.
El gitano toca el violín,
o, más bien, simula con gestos
que lo toca.
El violín suena solo,
sin embargo, puesto que lo artificial tiene que tener toques circenses,
el violín solloza y llora
una melodía gitana
por medio del sollozo y del llanto
del gitano.
El hombre
con un equipaje escandaloso
del que no se separa;
a intervalos regulares
saca de él un esqueleto humano,
y, acto seguido, lo vuelve a guardar, en un acto maniático, con sumo cuidado.
El hombre con una puerta
de la que no puede separarse,
la transporta con no se sabe qué fin,
realiza la única acción
que es posible con una puerta:
la abre y la cierra.

El hombre con dos cabezas
(la segunda le sale de entre las piernas),
su papel intenta
conciliar
las consecuencias «imposibles»
de este exceso de la naturaleza:
dos conciencias,
dos sistemas
de reaccionar
y de decidir,
dos «aparatos» que dirigen
un solo cuerpo.

El guardarropa
Es necesario eliminar una y otra vez
el falso prestigio de la «clase artística»,
algo sancionado
sin ninguna crítica, que juega con apariencias como:
expresión, representación, presentación,
«simulación», mímesis
(que desembocan en una coquetería pretenciosa),
y frenan la liberación
de «lo real» y de la verdad (!).
¡Cualquier escenario, incluso uno
dinámico creado con la participación
del público, continúa siendo un fundamento sólido e inerte,
un lugar donde el actor
se suma a la «clase artística»,
alcanza la gloria y la fama,
continúa siendo un lugar artístico!
En primer término, hay que despojarlo de su prestigio.
El lugar destinado a

«actuaciones y estados artísticos»
debe ser ocupado por
algo radicalmente utilitario,
por un GUARDARROPA,
un guardarropa de lo más real.
...Un guardarropa en un teatro
es el lugar y la institución
del más ínfimo rango;
por lo general, es un obstáculo
que uno prefiere evitar.
Si uno reflexiona bien
el guardarropa es algo vergonzoso
a la vez que violento:
dejamos en él
una parte íntima de nosotros mismos,
además, nos obligan a hacerlo.
Es, en cierto sentido, un instrumento de terror.
Exagerando un poco
uno diría
que durante todo el espectáculo
una «parte» del espectador cuelga
mezclada de cualquier forma con otros desconocidos,
marcados con números,
inertes,
despojados de su personalidad,
deshonrados,
amonestados,
etcétera...
Pues bien, esta institución infame
se ha apoderado del teatro.
Parece un batallón disciplinario, desalmado
y dirigido por un grupo de esbirros.

Un guardarropa dirigido a ninguna parte,
que está abierto
todo el tiempo,
de forma absurda,
inútil,
para sí mismo,
como el arte por el arte,
el guardarropa por el guardarropa...
El guardarropa está abierto,
se expande,
ocupando espacios más amplios de nuestra imaginación,
se convierte en algo indispensable,
funciona sin parar,
automáticamente,
eficazmente,
de forma monótona y desalmada.
Rechaza a los actores y a sus leyes,
los expulsa despiadadamente fuera
o
subordina a su realidad práctica
sus esfuerzos e intentos
(a menudo astutos)
de «pasar clandestinamente» su proceder artístico,
los reduce a su categoría,
los deforma,
esteriliza,
destiñe,
los rompe brutalmente,
los comenta falsamente...

Teatro de la muerte

Teatro de la muerte

1

El postulado de Craig: recuperar la marioneta. Desprenderse del actor vivo. El hombre –criatura de la naturaleza– es un cuerpo extraño dentro de la estructura abstracta de la obra de arte.

Según Gordon Craig, dos mujeres irrumpieron en el templo de la Marioneta Divina, a orillas del Ganges, donde se guardaban celosamente los secretos del verdadero TEATRO. Esas dos mujeres envidiaron el PAPEL que esa Criatura Divina desempeñaba: alumbrar la mente humana con el sentimiento sagrado de la existencia de Dios, su GLORIA; observaron sus Movimientos y Gestos, sus suntuosos ropajes, y con una parodia ruin empezaron a saciar el gusto vulgar de la plebe. Cuando aquellas mujeres lograron que se les erigiera, por fin, un templo a semejanza de aquel otro, surgió ese viejo conocido nuestro que persiste hasta hoy: el teatro moderno. Una Ruidosa Institución de Utilidad Pública. Y con ella apareció también el ACTOR. En defensa de su causa, Craig cita la opinión de Eleonora Duse: «Para salvar el teatro, hay que destruirlo, es necesario que todos los actores y actrices se mueran de la peste... son ellos los que imposibilitan el arte»...

2

Versión de Craig: el hombre-actor destituye a la marioneta, ocupa su lugar, causando la decadencia del teatro.

Hay algo imponente en la actitud de ese gran Utopista cuando afirma: «Exijo con toda seriedad el retorno de la imaginación de la supermarioneta al teatro... porque cuando reaparezca, la gente volverá a honrar como antaño la felicidad de Ser, y a la

MUERTE le rendirán honores divinos, alegres»... Desde premisas estéticas fieles al SIMBOLISMO, Craig consideraba que el ser humano, a causa de lo impredecible de sus emociones y pasiones y, en suma, a causa del azar, es un elemento completamente ajeno a la naturaleza homogénea y a la estructura de la obra de arte, un elemento que anula su característica principal: la coherencia.

Tanto las ideas de Craig como el programa del simbolismo, ampliamente desarrollado en su día, habían sido anunciados en el siglo XIX por fenómenos aislados y extraordinarios que prefiguraban ya la llegada de una nueva época, y con ella, de un nuevo arte: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe... Nada menos que cien años antes, Kleist había exigido, por las mismas razones que Craig, que se sustituyera al actor por una marioneta, ya que consideraba que el cuerpo humano, sujeto a las leyes de la NATURALEZA, es una interpolación extraña a la Ficción Artística levantada sobre la base de la Construcción y el Intelecto. A ello se añade el obstáculo de la limitación física propia del ser humano, que posee además una conciencia que ejerce un control constante y le impide percibir el encanto y la belleza.

3 De la mística romántica de los maniquíes y la creación artificial del hombre en el siglo XIX al racionalismo de la abstracción del siglo XX.

En el camino, aparentemente seguro, por el que avanzaba el hombre de la Ilustración y del Racionalismo, irrumpen de entre las tinieblas, cada vez más numerosos, LOS DOBLES, LOS MANIQUÍES, LOS AUTÓMATAS, LOS HOMÚNCULOS. Criaturas artificialmente fabricadas que desdeñan la obra de la

NATURALEZA y que arrastran sobre sus espaldas todas las humillaciones posibles, TODAS las ilusiones humanas, la MUERTE, el Horror y el Espanto. Surge la creencia en la fuerza desconocida del MOVIMIENTO MECÁNICO, la pasión maniática por encontrar un MECANISMO que supere en perfección e inexorabilidad al débil organismo humano.
Todo ello, envuelto además en un halo demoníaco, en los límites de la charlatanería, de las prácticas ilegales, de la magia, del delito y de la pesadilla.
Fue la *SCIENCE FICTION* de la época, en la que el cerebro demoníaco del hombre crearía al HOMBRE ARTIFICIAL.
Esta corriente significaba la pérdida de la confianza en la NATURALEZA y en la esfera de actividad del hombre estrechamente relacionada con ella. Paradójicamente, este intento, extremadamente romántico y diabólico, de privar a la naturaleza de su derecho de creación, condujo al MOVIMIENTO RACIONALISTA, cada vez más independiente y peligrosamente alejado de la NATURALEZA, así como al «MUNDO SIN OBJETO» MATERIALISTA, al CONSTRUCTIVISMO, al FUNCIONALISMO, al MAQUINISMO, a la ABSTRACCIÓN, hasta llegar al VISUALISMO PURISTA que reconoce únicamente la «presencia física» de una obra de arte.
Asumo plenamente y con satisfacción esta hipótesis arriesgada sobre el origen, poco loable por cierto, de la era de la técnica y del cientifismo.

4

El dadaísmo, al introducir la «realidad dada» y los elementos de la vida, destruye la noción de homogeneidad y de cohesión de la obra de arte, postulados por el simbolismo, el Art Nouveau y Craig.

Pero volvamos a la marioneta de Craig. Su idea de sustituir a un actor vivo por un maniquí, una criatura artificial y mecánica, para preservar la coherencia artística, resulta en la actualidad desfasada.

Las experiencias posteriores que destruían la uniformidad de la estructura de la obra de arte, que introducían elementos «AJENOS» en los *collages* y *assemblages*, así como la aceptación de la realidad «dada» y del papel del AZAR, el emplazamiento de la obra de arte en la frontera entre la REALIDAD DE LA VIDA Y LA FICCIÓN ARTÍSTICA, convirtieron estos escrúpulos de principios de nuestro siglo, de la época del Simbolismo y el Art Nouveau, en algo insignificante. Las dos posibles disyuntivas, el arte autónomo y la estructura intelectual o el naturalismo, dejaron de ser las ÚNICAS.

Cuando el teatro se sometía, en sus momentos de debilidad, al organismo vivo del individuo y a sus leyes, adoptaba al mismo tiempo de modo automático y consecuente la forma que imita la vida, su representación y reproducción. Cuando, por el contrario, el teatro ha sido lo suficientemente fuerte e independiente para poder liberarse de la presión de la vida y del hombre, ha producido equivalentes artificiales de la vida, más vivos que la vida misma porque eran capaces de amoldarse a la abstracción del espacio y del tiempo, y, por eso, capaces de alcanzar la unidad absoluta.

Hoy en día ambas posibilidades han perdido tanto su razón como su carácter vanguardista. En el arte se han producido situaciones nuevas y se han cristalizado nuevas relaciones de fuerza. La aparición de la noción de REALIDAD «DADA», extraída de la vida, la posibilidad de ANEXIONARLA, de INTEGRARLA dentro de la obra de arte mediante la DECISIÓN, el GESTO o el RITUAL, ha resultado ser mucho más fascinante y más poderosa que la realidad CONSTRUIDA (artificialmente),

que la creación de la ABSTRACCIÓN o que el mundo surrealista y la idea de «LO MARAVILLOSO» de Breton. Los *happenings*, los *events*, los *environnements* han rehabilitado con un enorme ímpetu campos enteros de la REALIDAD hasta ahora despreciada, purificándola del lastre de los destinos existenciales.
Este *DÉCALAGE*[9] de la realidad vital, esta intromisión suya en la trayectoria de la práctica vital, ha estimulado la imaginación humana de un modo más virulento que la realidad surrealista de la fantasía onírica. En definitiva, los miedos ante la intervención directa de la vida y del hombre en el plano del arte han resultado infundados.

5 De la «realidad dada» del *happening* a la desmaterialización de los elementos de la obra de arte.

Sin embargo, con el paso de tiempo, como muchas otras fascinaciones, también ésta se convirtió en un convencionalismo practicado de una forma rutinaria, frívola y vulgar. Así, poco a poco estas manipulaciones casi rituales de la Realidad, relacionadas con el ESTADO ARTÍSTICO y con el LUGAR reservado para el arte, comenzaron a adoptar, poco a poco, un sentido y un significado diferentes. La PRESENCIA material y física del objeto y el TIEMPO PRESENTE, que permitía ubicar en él únicamente la actividad y la acción, han resultado demasiado pesados, han agotado sus límites. Su TRANSGRESIÓN significaba despojar estas relaciones de su IMPORTANCIA material y funcional, es decir, de su COMUNICATIVIDAD. Como éste es el último periodo inconcluso y es cambiante, las reflexiones que presento a continuación se referirán y estarán vinculadas con mi propia creación.

[9] Cambio, desvío.

El Objeto (*Silla* en Oslo, 1970) se ha convertido en algo vacío, privado de expresión, de relaciones, de referencias, carente del distintivo programático de la COMUNICATIVIDAD, de su *message*; orientado hacia «ninguna parte» se ha reducido a un envoltorio vacío.

Las situaciones y acciones han quedado encerradas dentro de su propia CIRCUNFERENCIA, siguen siendo ENIGMÁTICAS (teatro imposible 1973); en mi manifestación titulada *Cambriolage*[10] se producía una IRRUPCIÓN ilícita en el terreno en el que la realidad tangible se convierte en su propia PROLONGACIÓN INVISIBLE. El papel del PENSAMIENTO, de la memoria y del TIEMPO se hace cada vez más contundente.

6 El rechazo de la ortodoxia del conceptualismo y de la «Vanguardia Oficial de Masas».

Cada vez arraigaba en mí con más fuerza la convicción de que la noción de VIDA se puede reivindicar en el arte únicamente por medio de la FALTA DE VIDA en el sentido convencional del término (¡otra vez Craig y los simbolistas!), que este PROCESO DE DESMATERIALIZACIÓN SE HABÍA INSTAURADO en mi obra sobre un camino que esquivaba la ortodoxia lingüística y conceptual. Sin duda, a ello contribuyó en parte el monumental atasco que se formó en el tramo hoy ya oficial y, desgraciadamente, último de la corriente DADAÍSTA con sus consignas como ARTE TOTAL, TODO ES ARTE, TODOS SON ARTISTAS, EL ARTE ESTÁ EN LA CABEZA y cosas similares.

No soporto estar apretujado. En 1973 perfilé el esbozo de un

[10] Fractura.

nuevo manifiesto que hacía hincapié en esta falsedad. Comenzaba así:

Desde los tiempos de Verdún, del Cabaret Voltaire y del Water-Closet de Marcel Duchamp, cuando «el estado artístico» quedó ensordecido por el estruendo de la Gorda Berta, la DECISIÓN se ha convertido en la única oportunidad humana; la decisión de atreverse a hacer algo que era o es impensable, decisión que ha funcionado durante largo tiempo como el primer estímulo de la creatividad, y ha condicionado y definido el arte. Últimamente, toman la decisión miles de individuos insignificantes, carentes de escrúpulos y de frenos. Nos enfrentamos, por tanto, a la trivialización y convencionalización de la decisión. Este tramo peligroso se ha convertido ahora en una cómoda autopista con seguridad e información mejoradas. Guías, prontuarios, indicaciones, placas de dirección, señales, Centros y Complejos de Arte garantizan el perfecto funcionamiento creativo. Somos testigos de MOVILIZACIONES MASIVAS de comandos artísticos, de combatientes callejeros, de artistas-interventores, de artistas-carteros, de epistológrafos, de vendedores a domicilio, de prestidigitadores callejeros, de propietarios de oficinas y agencias. Aumenta cada día el tráfico en esta autopista oficial, amenazada por una inundación de grafomanía, de actos de significado vacuo. Hay que desviarse de ella cuanto antes. Tarea nada fácil. Especialmente, en este momento de apogeo ciego de la VANGUARDIA UNIVERSAL, aupada por el enorme prestigio del INTELECTO que ampara tanto a los sabios como a los necios.

7

En los senderos secundarios de la vanguardia oficial. La aparición de los MANIQUÍES.

Mi rechazo categórico a las ideas del conceptualismo, a pasar de que mostraban la única salida en el camino que yo mismo había emprendido, me empujó a situar los hechos antes mencionados de la última etapa de mi creación y su intento de definición en las vías secundarias, ¡porque me ofrecían más posibilidades de explorar LO DESCONOCIDO!

Esta situación me inspira una mayor confianza. Los nuevos periodos nacen siempre con esfuerzos insignificantes y apenas perceptibles, laterales, alejados de la corriente dominante, surgen de trabajos individuales, íntimos, diría que hasta: vergonzosos.

Poco claros. ¡Y difíciles! Éstos son los momentos más fascinantes y trascendentales del acto creativo.

> De pronto, empiezo a interesarme por la naturaleza de los MANIQUÍES.
>
> El maniquí de mi escenificación de *Kurka wodna* [La gallina acuática[11]] en 1967 y los maniquíes de *Szewcy* [Zapateros[12]] de 1970 desempeñaban un papel muy concreto: eran algo así como una prolongación no material, una especie de ÓRGANO ADICIONAL del actor, su «dueño». En cambio, los numerosos maniquíes utilizados en la escenificación de la obra de Słowacki *Balladyna* eran DOBLES de personas vivas, dotados de una CONCIENCIA superior alcanzada «tras haber agotado su vida».

[11] Drama en tres actos de Stanisław Ignacy Witkiewicz, de 1921, centrado en las relaciones paterno-filiales, la identidad y los convencionalismos sociales.

[12] Drama de Stanisław Ignacy Wikiewicz; se trata de una de sus obras más complejas en la que el autor da su visión sobre la revolución y los cambios sociales en las sociedades modernas. Nunca llegó a estrenarse en vida del autor.

Estos últimos maniquíes ya estaban claramente señalados con el estigma de la MUERTE.

8

El maniquí como manifestación de la «REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO». El maniquí como procedimiento de TRANSGRESIÓN. El maniquí como objeto del VACÍO. ENVOLTORIO VACÍO. Referente de la MUERTE. Modelo de ACTOR.

El maniquí que utilicé en el año 1967 en el teatro Cricot 2 (*La gallina acuática*) fue, tras «Viajero eterno» y «Embalajes humanos», el siguiente personaje que de forma natural surgió en mis «Colecciones» como un fenómeno acorde a mis antiguas convicciones de que únicamente la realidad del más ínfimo rango, los objetos más míseros, despojados de todo prestigio, son capaces de mostrar en la obra de arte su plena calidad de objetos.
Los Maniquíes y las Figuras de Cera siempre habitaron en las periferias de la Cultura Canonizada. Tenían el paso prohibido más allá de esos territorios, confinados en las BARRACAS DE FERIA, en los sospechosos GABINETES DE LOS PRESTIDIGITADORES; lejos de los espléndidos templos de arte, eran tratados con desdén como una CURIOSIDAD destinada a satisfacer el gusto de la plebe. Por esa razón, precisamente estas figuras y no las creaciones académicas, museísticas, conseguían, por un momento breve, descorrer el velo.
Los MANIQUÍES poseen también un lado TRANSGRESOR. La existencia de estas criaturas, hechas a semejanza humana, casi de modo «blasfemo», clandestino, es el resultado de un proceder herético, la manifestación de ese lado OSCURO, NOCTURNO,

REBELDE que esconde la actividad humana. El Delito y la Huella de la Muerte como fuentes de conocimiento. Este sentimiento abstruso e inexplicable de que mediante esa criatura humana, hecha a semejanza de un ser vivo, carente de conciencia y de destino, llega a nosotros el mensaje horripilante de la MUERTE y de la NADA, se convierte, a la vez, en una causa de transgresión, rechazo y atracción. De acusación y de fascinación.

En las acusaciones se han agotado todos los argumentos posibles. ¡Sobre todo, porque se centraban en el mecanismo de la acción que, tomado irreflexivamente como un fin en sí mismo, permitía incluir los maniquíes en las formas de arte más bajas! ¡**Imitación**, **semejanza humana** que sirve como un **TRUCO** de feria para engañar al espectador; utilización de métodos «poco refinados» que exceden los límites conceptuales de la estética, abuso de las APARIENCIAS, prácticas propias de charlatanería!

A la lista de acusaciones se suman las imputaciones filosóficas, que desde los tiempos de Platón hasta hoy han considerado a menudo que el fin del arte es la revelación del Ser y del Sentido de la Existencia Espiritual, y no su adhesión a la Capa Material del mundo, a la falacia de las apariencias, que son el nivel más bajo del ser.

No creo que un MANIQUÍ (o una FIGURA DE CERA) pueda sustituir a un ACTOR VIVO, como pretendían Kleist y Craig. Sería algo demasiado simple e ingenuo. Tan sólo quiero determinar los motivos y significación de esa criatura insólita que apareció, inesperadamente, en mi cabeza y mis pensamientos. Su aparición coincide con mi convicción, cada vez más fuerte, de que la vida se puede expresar en el arte únicamente a través de la falta de vida, a través de la apelación a la MUERTE, a las APARIENCIAS, a través del VACÍO y la ausencia de MENSAJE. En mi teatro, el maniquí debe convertirse en un modelo que transmita una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR Vivo.

9

Mis aclaraciones a la situación descrita por Craig. La aparición de un ACTOR VIVO como un momento revolucionario. El descubrimiento de la IMAGEN del SER HUMANO.

Aunque mis reflexiones se derivan del campo del teatro, lo cierto es que pueden aplicarse a la totalidad del arte actual. Podría sospecharse que la sugestiva imagen descrita por Craig, con su crítica demoledora de la aparición del Actor, responde a sus propias necesidades y constituye un punto de partida para su concepto de SUPERMARIONETA. Admiro ese maravilloso desdén de Craig, la pasión de sus acusaciones (sobre todo, cuando me acuerdo de la decadencia absoluta del teatro actual), y, aunque acepto la primera parte de su Credo, en la que sostiene que el teatro institucional no tiene razón de ser desde el punto de vista artístico, discrepo de sus conocidas opiniones sobre el destino del ACTOR.

Porque para mí, el momento en el que el ACTOR apareció por primera vez delante del PÚBLICO es: revolucionario y vanguardista. ¡Trataré de elaborar y «atribuir a la Historia» una imagen diferente, en la que el desarrollo de los acontecimientos adquiera un significado absolutamente contrario!... Del círculo común de los hábitos y los rituales religiosos, de las ceremonias conjuntas y las actuaciones lúdicas surgió ALGUIEN que tomó la arriesgada decisión de SEPARARSE de la COMUNIDAD de culto. No lo hizo (como Craig) por la vanidad de atraer la atención pública. Habría sido demasiado simple. Más bien se trataba de una mente rebelde, contestataria, herética, libre y trágica, dotada de suficiente valor para enfrentarse sola al Destino y a la Providencia. Y si añadimos también «con su PAPEL», aparecerá ante nosotros la figura del ACTOR. Esta rebelión se situó en el terre-

no del arte. Este acontecimiento o, más bien, su manifestación, armó al parecer un revuelo considerable en las mentes y bastantes opiniones contradictorias. Con toda seguridad, para muchos este ACTO supuso una traición a las viejas costumbres y a la práctica religiosa, una manifestación de soberbia laica, de ateísmo, de tendencias peligrosas y subversivas, un escándalo, una inmoralidad y una indecencia; debieron de descubrir en él rasgos de bufonada, de farsa, de exhibicionismo y de desviación. En cuanto al actor, situado fuera de la sociedad, se granjeó tanto enemigos implacables como admiradores fanáticos. Tanto la condena como la fama.

Resultaría ridículo y propio de un formalismo trivial explicar este acto de RUPTURA (*RUPTURE*) remitiéndonos al egotismo, al afán de gloria o a las ocultas intenciones de un actor. Tuvo que tratarse de algo mucho más importante, de un MENSAJE de gran calado.

Tratemos de imaginarnos esta fascinante situación: frente a las personas que se quedaron en este lado se alza un HOMBRE ASOMBROSAMENTE PARECIDO a ellos y, sin embargo (mediante una especie de secreta y genial «operación»), se sitúa en una infinita LEJANÍA, estremecedoramente EXTRAÑO, separado por una BARRERA invisible y no menos terrible e inimaginable, cuyo verdadero sentido y ESPANTO se percibe sólo en el SUEÑO. De pronto, igual que bajo la luz cegadora de un relámpago, estas personas vieron la IMAGEN HUMANA, chillona, trágicamente circense, como si la vieran POR PRIMERA VEZ, como si se vieran a SÍ MISMAS. Seguramente sintieron una CONMOCIÓN, se diría, incluso metafísica. Esta imagen viva del HOMBRE que emerge de las tinieblas, que parece avanzar sin cesar, encerraba un desgarrador MENSAJE sobre su nueva CONDICIÓN HUMANA, únicamente HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y con su trágica CONCIENCIA, que le enfrenta a su destino con

la escala inexorable y definitiva, con la escala de la MUERTE. Este MENSAJE revelador, que producía en los espectadores (por utilizar el término actual) una conmoción metafísica, procedía de la región de la MUERTE. Y la alusión a la MUERTE, a su belleza trágica y llena de ESPANTO, formaría los medios y el arte de ese ACTOR (por utilizar, de nuevo, nuestra terminología).
Hace falta reivindicar el sentido crucial de la relación entre ESPECTADOR y ACTOR.
HAY QUE RECUPERAR LA FUERZA ORIGINAL DE LA CONMOCIÓN DE ESE MOMENTO, CUANDO FRENTE A UN SER HUMANO (ESPECTADOR) APARECIÓ POR PRIMERA VEZ UN SER HUMANO (ACTOR), ASOMBROSAMENTE PARECIDO A NOSOTROS PERO, A LA VEZ, EXTRAÑO HASTA LO INFINITO, Y SITUADO AL OTRO LADO DE UNA BARRERA INFRANQUEABLE.

10 RECAPITULACIÓN

A pesar de que alguien pueda atribuirnos, incluso acusarnos,
de una minuciosidad impropia de las circunstancias,
venciendo los prejuicios y miedos innatos
con el fin de conseguir una imagen más exacta
y extraer posibles conclusiones,
estableceremos un punto fronterizo llamado:
CONDICIÓN DE LA MUERTE,
la referencia más extrema,
ajena a cualquier conformismo
DE LA CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE.

... esta relación peculiar,
despierta el temor
a la vez que presupone una atracción

de los vivos hacia los muertos,
los cuales, hasta no hace mucho tiempo, cuando todavía vivían,
no daban el menor motivo para montar un espectáculo imprevisible,
para trazar divisiones innecesarias y crear confusión;
no se diferenciaban de los demás
ni se pavoneaban,
y, sin embargo, debido a este rasgo
en apariencia banal pero, como se demostrará más tarde,
importante y valioso,
eran simplemente normales,
de una forma que no transgredía la norma común,
pasaban inadvertidos,
hasta que, de repente,
ya en el otro lado,
enfrente,
despiertan asombro,
como si
fuera la primera vez que les viéramos
expuestos
en una ceremonia ambigua:
adorados
a la vez que rechazados,
irreversiblemente diferentes
e infinitamente extraños,
y aún más: despojados de cualquier significado,
sin contar para nada,
sin la más mínima esperanza de ocupar un lugar
en nuestras «plenas» relaciones vitales,
accesibles sólo para nosotros, familiares
concebibles,
y carentes para ellos de importancia.

Si aceptamos que uno de los rasgos
de los seres vivos
es su facilidad y capacidad
para entablar múltiples y recíprocas
relaciones vitales,
entonces
de pronto y por sorpresa nos damos cuenta de que,
en relación con los muertos,
este rasgo principal de los seres vivos
aparece y se hace realidad por
la total
falta de diferenciación,
a través de su uniformidad,
de una homogeneidad general,
común,
concertada,
impuesta a todos,
que destruye despiadadamente
toda ilusión distinta y contraria.
Entonces los muertos
se hacen perceptibles (para los vivos),
visibles,
y al precio más alto
adquieren su particularidad,
su diferencia,
su FIGURA
extraña
y casi
circense.

1975

Pequeño manifiesto

Señoras y señores, me gustaría presentarles un pequeño manifiesto (aún sigo escribiendo manifiestos) que he preparado en su honor.

Sin embargo, antes de leerlo, y para que todo quede claro, me gustaría recordar que la idea fundamental (si me permiten este tono grandilocuente) de mi obra ha sido y es la idea de la realidad, que yo he denominado Realidad del más Ínfimo Rango. Sólo a partir de ella se explican mis pinturas, embalajes, objetos míseros y personajes igual de míseros, que como el Hijo Pródigo regresan a la casa familiar.

Hoy me gustaría, por fin, aplicarme este mismo método:

No es verdad que el hombre MODERNO sea la razón que ha vencido el miedo. ¡No lo crean! El miedo existe. El miedo frente al mundo exterior, el miedo al destino, el miedo a la muerte, el miedo a lo desconocido, a la nada, al vacío.

No es verdad que el artista sea un héroe y un conquistador intrépido como nos muestra la leyenda convencional.

Créanme, el artista es un hombre pobre e indefenso, ya que ha escogido situarse frente al miedo. Con plena conciencia. Y es precisamente allí, en la conciencia, donde nace el miedo. Estoy asustado, ante ustedes, que me acusan como jueces severos pero justos. En esto me diferencio de los dadaístas, de los que me considero heredero.

«¡En pie! –gritaba el Gran Escarnecedor Francis Picabia–. Están ustedes acusados.»

Y he aquí, hoy, mi enmienda a una invocación que, en su día, nos parecía imponente: estoy de pie ante USTEDES, juzgado y acusado.

Debo justificarme, debo buscar pruebas, no sé si de mi inocencia o de mi culpabilidad.

Estoy de pie ante ustedes como antaño... detrás del pupitre... en el aula de una escuela... y digo: me he olvidado, pero lo sabía, seguro que lo sabía, se lo aseguro, señoras y señores...

Cracovia, 8 de abril de 1978

LA CLASE DE LA ESCUELA

AÑO 1971 O 1972. EN LA COSTA. EN UNA PEQUEÑA LOCALIDAD.
CASI UN PUEBLO. UNA CALLE. UNAS CASITAS POBRES DE PLANTA BAJA. Y UNA DE ELLAS, QUIZÁ LA MÁS POBRE: LA ESCUELA.
ERA VERANO, VACACIONES. LA ESCUELA ESTABA VACÍA Y ABANDONADA.
TENÍA SÓLO UNA CLASE. PODÍA VERSE A TRAVÉS DE LOS CRISTALES POLVORIENTOS DE DOS VENTANUCOS MISERABLES
SITUADOS JUSTO POR ENCIMA DE LA ACERA. DABA LA IMPRESIÓN DE QUE LA ESCUELA SE HABÍA HUNDIDO POR DEBAJO DEL NIVEL DE LA CALLE.
PEGUÉ LA CARA A LOS CRISTALES. OBSERVÉ UN LARGO RATO EL ABISMO OSCURO Y CONFUSO DE MI MEMORIA.

DE NUEVO ERA UN NIÑO, ESTABA SENTADO EN UNA POBRE ESCUELA DE PUEBLO, EN UN PUPITRE CON MUESCAS DE NAVAJA, Y CON LOS DEDOS MANCHADOS DE TINTA HUMEDECÍA CON SALIVA LAS HOJAS DEL ABECEDARIO, LAS TABLAS DEL SUELO ESTABAN DESGASTADAS DE TANTO FREGAR, LOS PIES DESCALZOS DE LOS CHICOS DEL PUEBLO ARMONIZABAN BIEN CON ESTE SUELO. PAREDES ENCALADAS, ENLUCIDO DESCONCHADO EN LA PARTE BAJA,
Y, SOBRE UNA DE ELLAS, UN CRUCIFIJO NEGRO.

HOY SÉ QUE AQUELLA VEZ JUNTO A LA VENTANA

SUCEDIÓ ALGO IMPORTANTE. HICE UN
DESCUBRIMIENTO. DE FORMA MUY VIVA
TOMÉ CONCIENCIA
DE LA EXISTENCIA
DEL RECUERDO.
AUNQUE LO PUEDA PARECER, ESTA AFIRMACIÓN NO ES PARA NADA EL RESULTADO DE LA EXALTACIÓN Y LA EXAGERACIÓN.
EL RECUERDO EN NUESTRO MUNDO RACIONAL NO GOZABA DE MUY BUENA REPUTACIÓN Y TAMPOCO CONTABA EN LOS FRÍOS
CÁLCULOS DE LA REALIDAD.
DE PRONTO DESCUBRÍ SU FUERZA MISTERIOSA E INIMAGINABLE,
DESCUBRÍ QUE ES UN ELEMENTO CAPAZ DE DESTRUIR Y CREAR,
QUE ES EL PRINCIPIO DE LA CREACIÓN,
QUE ESTÁ EN LA GÉNESIS DEL ARTE.
Y DE PRONTO TODO SE VOLVIÓ CLARO, COMO SI UN SINFÍN
DE PUERTAS SE HUBIERAN ABIERTO HACIA ESPACIOS Y PAISAJES LEJANOS E INFINITOS.

YA NO ERA AQUEL SÍNTOMA VERGONZOSO, LÍRICO Y SENTIMENTAL, ATRIBUIDO A LA VEJEZ O A LAS ADOLESCENTES.
APARECÍA EN SU PERSPECTIVA ESPANTOSA, A PUNTO DE DESVANECERSE PARA SIEMPRE, EN EL DOLOR DEL PASO DEL TIEMPO Y EN LA DULZURA QUE NACE DE LA AÑORANZA.

MUCHAS COSAS SE HICIERON COMPRENSIBLES.

EL RECUERDO CONVIVE CON LOS
ACONTECIMIENTOS
DE NUESTRA VIDA COTIDIANA A UN MISMO NIVEL.
NO LOS REHÚYE EN ABSOLUTO; AL CONTRARIO,
LOS NECESITA EN SUS PLANES ESTRATÉGICOS
Y EN SUS MANIOBRAS,
EN ESTE CAMINO DE RETIRADA, INVISIBLE SOBRE
UN MAPA DE LA VIDA COTIDIANA, QUE CAMUFLA DE
UN MODO GENIAL
LOS PREPARATIVOS DE UN ATAQUE
IMPOSIBLE DE RESISTIR.

Y TODAVÍA OTRO DESCUBRIMIENTO Y
COMPRENSIÓN MÁS:
EL RECUERDO PONE EN TELA DE JUICIO
LAS COMPETENCIAS
DE LA VISUALIDAD,
CUESTIONA SERIAMENTE SU PODER USURPADOR.
ESTE HECHO,
EN EL MOMENTO EN QUE ESTABA ANTE DICHO
VENTANUCO,
NO HABRÍA SIDO UN MOTIVO DE GLORIA
EXCEPCIONAL PARA
EL RECUERDO, YA QUE ERAN TIEMPOS EN LOS QUE
TODO EL ARTE PERDÍA, RÁPIDA Y
ACELERADAMENTE, Y DE MODO IRREFLEXIVO,
LA CONFIANZA EN LA VISIBILIDAD.
SIN EMBARGO, UBICAR ESTE ACTO DE
DESCONFIANZA EN UN FENÓMENO TAN, ME
ATREVERÍA A DECIR, DESDEÑABLE,
SOSPECHOSO DE MISTICISMO Y DE
SENTIMENTALISMO BANAL O SENIL

FUE
UN ACTO DE DESERCIÓN
DE MIS PRÁCTICAS FAVORITAS,
QUE SE EXPONÍAN A SER PASTO DE LAS LLAMAS DE LA HOGUERA Y BLANCO DE LAS CONDENAS DE LA SANTA INQUISICIÓN DE LA RAZÓN.

EL RECUERDO VIVE FUERA DEL ALCANCE DE NUESTRA VISTA,
NACE Y CRECE EN LAS REGIONES DE NUESTROS SENTIMIENTOS
Y EMOCIONES.
Y DE NUESTRO LLANTO.
NO SE PODÍA ELEGIR PEOR MOMENTO EN TIEMPOS EN LOS QUE
EL PODER INDIVISIBLE ESTABA EN LAS MANOS DEL TRIBUNAL DE LA RAZÓN.
UNO PODÍA RESULTAR SOSPECHOSO NO SÓLO DE DESERCIÓN SINO TAMBIÉN DE IR REZAGADO.
HACÍA FALTA UN FUERTE CARÁCTER HERÉTICO.
ME SENTÍA COMO UN GRAN HEREJE.

ESTA NOSTALGIA, QUE DESDE HACÍA ALGÚN TIEMPO
SE MANIFESTABA CADA VEZ CON MAYOR FUERZA,
ESTA REVELACIÓN
DE ALGO QUE ESTABA DETRÁS DEL UMBRAL
DE LO VISIBLE,
MISTERIOSO A LA VEZ QUE IMPERATIVO,
ESTE DESCUBRIMIENTO DEL RECUERDO
LLEGÓ JUSTO EN EL MOMENTO OPORTUNO: EL MOMENTO DE LA GRAN BATALLA CONTRA

LO VISIBLE
Y LO MATERIAL,
EN LA QUE YO MISMO TOMÉ PARTE,
CUANDO SE SACABA LA ARTILLERÍA PESADA
DE CIENTIFICISMO.
¡QUÉ LEJANO ME ERA!

PARA CERRAR ESTE CAPÍTULO
HACÍA FALTA
UNA REVISIÓN
Y REHABILITACIÓN DEL TÉRMINO
DEL PASADO.
Y ESO ES LO QUE HICE.
RECORRÍ TODO EL MUNDO PROCLAMANDO
EL TRIUNFO
DEL PASADO,
ME ATREVÍ A CREER QUE ESTE TIEMPO ES EL ÚNICO
TIEMPO
REAL QUE CUENTA
(EN EL ARTE),
¡PORQUE YA HA PASADO!

POR FIN LLEGÓ EL MOMENTO, PARA MÍ
MEMORABLE,
EN EL QUE TOMÉ LA DECISIÓN
DE EXPRESAR EL RECUERDO.
Y, CON ÉL, LA URGENCIA DE CONOCER
EL FUNCIONAMIENTO
DE LA MEMORIA.

ASÍ ES COMO EMPEZÓ LA ERA DE DIEZ AÑOS
DE MIS DOS OBRAS:

LA CLASE MUERTA Y
WIELOPOLE, WIELOPOLE,
QUE HABRÍAN DE CONFIRMAR LA VERDAD
DE LAS TESIS BLASFEMAS QUE PROCLAMABA.
FUE LA ERA DE MI PROPIA VANGUARDIA.
LA VANGUARDIA:
DEL RECUERDO,
DE LA MEMORIA,
DE LO INVISIBLE,
DEL VACÍO Y DE LA MUERTE.

LA MUERTE.
EN ELLA TERMINA ESTE MIRAR POR LA VENTANA
INICIALMENTE INGENUO.
PORQUE UNA VENTANA ENCIERRA MUCHOS
SECRETOS OSCUROS.
LA VENTANA INFUNDE MIEDO Y DESPIERTA EL
PRESENTIMIENTO DE ALGO QUE ESTÁ «FUERA DE».
Y ESA AUSENCIA DE LOS NIÑOS,
ESA SENSACIÓN DE QUE LOS NIÑOS YA HAN VIVIDO
SU VIDA, DE QUE HAN MUERTO,
Y DE QUE PRECISAMENTE EL HECHO DE SU MUERTE,
DE SU DESAPARICIÓN,
HACE QUE LA CLASE SE LLENE DE RECUERDOS,
QUE LOS RECUERDOS COBREN VIDA
Y ADQUIEREN UNA MISTERIOSA FUERZA
ESPIRITUAL.
Y NO HAY NADA MÁS GRANDE, MÁS FUERTE QUE
ELLOS...

AL CABO DE ESTOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS EN LOS QUE
LA CLASE MUERTA HA RECORRIDO EL MUNDO

ENTERO,
DESCUBRÍ UN ASPECTO MÁS DE MI FASCINACIÓN
POR «LA VENTANA».
LA VISUALIDAD
COMO CONDICIÓN DE LA PERCEPCIÓN,
ESE MIRAR «DESDE FUERA»,
ESA PRETENCIOSA «TANGIBILIDAD» MATERIAL
Y ESA COMPROBACIÓN MINUCIOSA,
PRODUJERON EN MÍ UNA OPOSICIÓN CONCRETA
Y UN DESEO DE SUPERAR
EL UMBRAL DE LO VISIBLE,
ESA CONDICIÓN APODÍCTICA Y DESPIADADA,
ESE «CABLE», ESE «CONDUCTO»
QUE, SUPUESTAMENTE, ES EL ÚNICO QUE PUEDE
ASEGURAR
EL ACTO DE «MIRAR».

LA IDEA DE *LA CLASE MUERTA* SURGIÓ
PRECISAMENTE
DE ESA BREVE Y VERGONZOSA OBSERVACIÓN.
TODO EL MÉTODO DEL ESPECTÁCULO SE BASABA
EN EL PRINCIPIO
DE MIRAR (¿ACASO ES POSIBLE LLAMARLO
«MIRAR»?)
LO QUE ESTÁ TUPIDAMENTE TAPADO
POR UN CAPARAZÓN IMPENETRABLE,
POR ESA CÉLEBRE FORMA,
QUE DESDE HACE MILES DE AÑOS NOS RECLAMA
SER CONTENIDO Y ESENCIA DE LA OBRA.
SE CONSIDERA UNA FALTA DE TACTO GRAVE
NO QUERER CONFORMARSE CON ESTE «EXTERIOR»,
INTENTAR RODEARLO DE FORMA INSULTANTE,

INTENTAR MIRARLO DE OTRA MANERA,
MIRARLO A HURTADILLAS,
DESDE «EL INTERIOR».
NO ES UNA TAREA FÁCIL,
Y EL PRECIO QUE SE PAGA POR ELLO ES
EL ENCUENTRO CON LA MUERTE.

El lugar teatral

De la reflexión sobre la forma y función del teatro al espectáculo y no al revés

La convicción de que la obra (el drama) es el primer motor y la razón de ser del teatro sirve de fundamento, tradicionalmente, al «proceder» teatral profesional. Por eso se concede tanta importancia a la elección y elaboración de eso que llamamos «repertorio». Las tentativas y esfuerzos destinados a «representar» el drama forman el núcleo del trabajo teatral. No queda tiempo para la búsqueda de las formas y funciones del teatro, y por tanto nada se sabe de ellas.

En mis preparativos de la obra *El retorno de Ulises*[13] en los años 1943-1944 no me dejé llevar por un «interés filológico». Éstos fueron el resultado de un largo proceso de maduración, de reflexiones teóricas sobre problemas estrictamente teatrales, del rechazo del reclamo de tendencias y actitudes que eran pura estilística. ¡Una estilística caduca y por eso falsa! Era consciente de que la búsqueda de la verdad en el arte pasaba por adoptar una actitud radical y de hecho éste fue mi gran descubrimiento personal.

Evolucionaba en poco tiempo y a marchas forzadas entre dudas, vacilaciones e inquietudes, que desembocaron, finalmente, en decisiones.

El único límite a esta evolución de mi pensamiento estaba marcado por la fronteras del arte. Un proceso difícil, que debía tener como resultado un espectáculo y no una obra de teatro (el drama, *la pièce*). Para mí la obra de teatro constituía sólo la materia del espectáculo. En definitiva, al revés que en el teatro convencional. Y así continúa siendo.

Peripecias con «Ulises». La primera etapa: escenario de caja

El tema pesimista de *El retorno de Ulises* o, más bien, la imposibili-

[13] Véase «Teatro independiente», el primer ensayo de esta colección.

dad (fatalista y trágica) del retorno a un lugar familiar, me atraía desde mis años de estudiante.

Aunque forma parte de una etapa inicial, pienso que merece la pena recordarla aquí debido a los avatares por los que posteriormente iba a pasar.

Me sentía atraído por la atmósfera que envuelve al destino y la muerte. Sin duda, una clara impronta del simbolismo de Maeternick y Wyspiański[14].

El frío andamiaje del constructivismo más estricto (que yo apreciaba) me resultaba extraño en esta ocasión. Era más importante el ambiente, el mío propio, el paisaje interior, dramático, trágico, con todas sus consecuencias formales, nada fáciles de conciliar con el radicalismo de una estructura abstracta, que por aquel entonces, según creía, era la única verdadera. Por eso no opté por una abstracción en sentido estricto.

Me decanté más bien por un mundo de objetos que aludían lejanamente, en los que latían formas abstractas: columnas o algo parecido, fragmentos de muro, rocas, una tabla o una viga, un objeto que simula una ola de mar, un pedazo de cielo de cartón recortado, restos de una tierra perdida.

Esta etapa inicial de mis vicisitudes con Ulises de los años 1938-1939, que al mismo tiempo eran mis dilemas teatrales, estuvo marcada por la concepción de la escena como una caja, como un espacio enmarcado, que posee cierta profundidad y que se cierra atrás por el horizonte escénico.

Esta etapa estaba doblemente marcada por la ILUSIÓN. En primer lugar, los elementos plásticos no situaban la acción en

[14] Stanisław Wyspiański (1869-1907), uno de los mayores exponentes del modernismo polaco y un artista polifacético: pintor, poeta, escritor y arquitecto. Autor de dieciséis obras teatrales.

el espacio real, allí donde estaba el público, sino en la isla de Ítaca, en el patio de la granja de Ulises, en la casa de éste o, al final, a la orilla del mar, por tanto: en un espacio ilusorio. Por otra parte, todos estos «lugares ilusorios» se ubicaban en un espacio igual de ilusorio, «secundario», por tanto diferente del ocupado por los espectadores. Con la ayuda de las luces, que creaban profundidades ilusorias, se convertían en una IMAGEN *(image)*, en ilusión.

Un pequeño apunte:
En este caso la abstracción rebajaba el componente ilusorio al limitar las comparaciones entre los objetos hechos para el escenario y sus equivalentes reales.

Continuación de mis vicisitudes con «Ulises». En una habitación vacía.
Formas simbólicas
En el año 1939 estalló la guerra.
Y dejé de concebir el escenario como una caja y de pensar en el teatro «normal».
Sólo disponía de una habitación vacía y eso me obligó a cambiar radicalmente el concepto de lugar y espacio escénicos. Aquellos proyectos (meros proyectos, ya que su realización era imposible) ilustran claramente este cambio. Aún conservaba la idea vieja de una clara división entre el escenario y la platea. La mitad de la habitación estaba destinada al escenario, la otra a los espectadores.
El cambio consistía en la ausencia de elementos arquitectónicos para situar la acción.
La realidad de la habitación, probablemente debido a sus diminutas dimensiones, era tan cercana y tan fuerte que, a su lado, cualquier elemento arquitectónico e ilusorio (por ejem-

plo un muro artificial, una columna, una puerta, paredes) perdía su razón de ser y, lejos de generar ilusión, resultaba ridículo e ingenuo.
Me quedaban
las formas simbólicas:
algo similar a esculturas (bastante grandes aunque cabían en una habitación), los biombos, las cortinas.
En *Balladyna* el papel de esa forma escultórico-simbólica lo cumplía una hojalata plana que tenía la forma de una cara de perfil con una cuenca de ojo y la cavidad bucal, una especie de fetiche primitivo que «representaba» el papel de la ninfa Goplana.
También el vestuario de actores era una forma. Por supuesto móvil.
En esta etapa de mis reflexiones simbólicas sobre *El retorno de Ulises* realicé tres proyectos con una similar forma de escultura-símbolo. La masa de una pirámide cortada estaba coronada con el semicírculo de un arco. Una clara referencia al famoso arco de Ulises.
Aún no había optado por incluir la realidad «de la vida», la habitación, en el terreno imaginario (ya no ilusorio) del espectáculo. La pared real de la habitación la cubrí con una pantalla: un vestigio de ilusión, o más bien, una esfera imaginaria.
Como no pude resistirme al encanto de una columna,
opté por destruir su imagen por medio de una sencilla escalera.
También decidí que las paredes de la habitación, desnudas, tristes y blanqueadas, formaran parte de una «obra plástica».
Las paredes estaban descubiertas, desnudas.
Limitaban la habitación.
La habitación es el lugar de la imaginación.
La habitación es el mundo.
Un mundo tremendamente vacío
donde hay: RESTOS.

Junto a la pared-cielo
yace abandonado un largo tubo de cañón, pesado y grande.
Sobre él está sentado Ulises.
En el otro extremo de este
mundo-habitación
se ven unas cuantas tablas de podio, míseras y sencillas,
que parecen restos de un barco naufragado. Restos.
Quizá en uno de los extremos,
«en el horizonte»,
junto a la pared,
estarán sentados los espectadores.
Pero, por ahora, la realidad de la habitación,
sus paredes-cielo,
crean una ilusión imaginaria.
Con mucho gusto yo mismo los cubriría de blancos y grises
igual que un lienzo en blanco.
Quizá nunca lo consiga,
quizá es simplemente imposible
convertir esa habitación real y habitada, habitación en la que vivimos,
en un espacio imaginario,
convertir esa habitación real
en el escenario de acontecimientos, situaciones, objetos y personas que pertenecen a la imaginación,
mezclar la vida con la ilusión,
la realidad con el arte.
Es probable que la ilusión despoje la realidad para siempre de su aspecto práctico, es decir, la «desrealice».
¡Que la haga simbólica!

Biombos-bastidores
estrados-cubiertas de barco,

mástiles,
escaleras,
RESTOS.
Sigue siendo una habitación.

Busco elementos reales que no sean objetos prácticos y gracias a eso puedan convertirse en objetos imaginarios, en objetos de otro espacio, un espacio impracticable.

LOS BASTIDORES: UN BIOMBO
puede hacer de pared,
no necesariamente la de esa habitación,
y seguir siendo los bastidores.
Para que no haya lugar a dudas
le doy la vuelta al biombo.
Se ven los marcos de madera,
las señas e inscripciones que lleva al dorso.

UN ESTRADO DIAGONAL HECHO DE TABLONES
puede ser una prolongación del suelo,
aunque la forma de andar sobre él es diferente
a la de los espectadores.
También puede simular la cubierta de un barco naufragado.

LA ESCALERA
es un objeto real,
sin embargo nos indica
que la habitación se ha quedado sin vida,
que ha pasado por una reforma, un cambio.
También la escalera es un resto.

Sobre el estrado, que hace de cubierta de barco,

se puede colocar un MÁSTIL.
Basta con encontrar una vieja viga en una casa derrumbada.
Incluso el personaje del cantante Aoides de Ulises puede ser representado por un objeto.
Basta con sujetar a la viga
la escultura de una mano sosteniendo una LIRA (por supuesto sin cuerdas)
y con un trapo formar pliegues antiguos.

Sillas de cocina. En lugar de una falsa antigüedad

Llegamos a la penúltima etapa de mis reflexiones en torno al espectáculo *El retorno de Ulises*. Para revivirlo en mi memoria, tengo que recuperar aquel momento de deslumbramiento, la fascinación de sentir interiormente el descubrimiento de algo importante para uno mismo. Voy a desarrollar más esta idea ya que mi «descubrimiento» iba a tener su continuación en el futuro, y no como resultado de una obsesión sino como la voz del subconsciente.
Nuestro subconsciente retiene un objeto cuando éste, a pesar de ser sencillo, trivial, insustancial y cotidiano, puede cumplir en el arte funciones de iniciación más importantes, aunque imperceptibles. A veces después de muchos años de aparente olvido, vuelve,
aparece por sorpresa para alimentar de nuevo la fe en el progreso y en la vida.
Mi «descubrimiento» fue...
una silla,
o, más bien,
muchas sillas.
Sencillas, pobres, de cocina, sin el peso de un estilo pretencioso, aquellas en las que nos sentamos para descansar después del trabajo, que nos ofrecen su sencillez.

Son simplemente
útiles. ¡Hoy! ¡Para nosotros!
Más tarde llamaría a este tipo de objeto:
objeto del Más Ínfimo Rango.
OBJETOS.
Desde siempre el arte aborda temas que para el resto de los mortales no merecen ninguna atención.
Son ridículos.
Desdeñables.
UNA SILLA
me incitó a pensar en una postura básica del hombre:
la de estar sentado.
Se podría decir que estar sentado supone el siguiente paso evolutivo tras aquel momento «revolucionario» en el que el hombre adoptó la postura
erguida.
Con el fin de diferenciarse.
Hasta es plausible pensar que hubiera arrancado más de una risa.
¡Una cosa vertical!
En aquella ocasión (en el año 1944) escribí un breve ensayo sobre «estar sentado». Y ya muchos años más tarde, después de unos cuantos experimentos con las SILLAS, publiqué un ensayo, una especie de *résumé*, titulado *Silla*. Desde luego, tengo motivos importantes para considerarlo un descubrimiento. Dentro de una estructura estética artificial incluía un objeto arrancado de la vida, algo impensable en aquel entonces. Descubrí mucho más tarde el término dadaísta *l'objet prêt*[15].
Esta reflexión alcanza a todas las disciplinas artísticas. Si nos circunscribimos al terreno del teatro, también allí esta mísera

[15] Objeto hecho.

SILLA ha desempeñado un papel igual de «revolucionario». En lugar de una ILUSIÓN efectista pero convencional, en vez de falsificaciones de antigüedades, columnas, capiteles, falsas olas del mar Egeo, en lugar de todo eso que sustituía el gran mito de la Antigüedad por el relumbrón de casa de empeños propio de fanfarrones sentados en butacas de felpa y palcos dorados, en lugar de todo eso:
taburetes de cocina.
¡Qué «vergüenza», qué «pobreza»!
Pero he aquí que en esas sillas se sientan unos personajes supuestamente iguales que nosotros, los espectadores.
¡Personas igual de sencillas que los taburetes!
No parecen tener ni la más mínima posibilidad de elevarse sobre las cimas del Olimpo. Pero ¡se trata precisamente de eso! De desacreditar esa falsa «ascensión». De que sean personas sencillas. ¡Auténticas, es decir, como nosotros, hoy!
Y quizá sólo entonces, después de ese difícil experimento, se nos aparecerá un perfil griego o pliegues de un vestido, o un ala de Niké...
Esta SILLA de cocina fue mucho más escandalosa que el hecho de colocar junto a ella un tubo enorme y grueso de cañón, apoyado en unos andamios manchados de cal.
¡El tubo de cañón era tanto el testimonio de nuestro tiempo como en la época de Ulises un hallazgo arqueológico del futuro!

La última etapa del viaje de Ulises: teatro, año 1944
Extracto de mis escritos del año 1944.
«Sólo en el lugar más inesperado y en el momento más imprevisto puede suceder aquello en lo que estamos dispuestos a creer a pies juntillas.
Por eso el teatro, ese lugar que las vetustas prácticas han tornado insustancial e insignificante, es el menos indicado para hacer realidad un drama.»

«Hace falta crear una atmósfera y unas circunstancias que permitan que la realidad ilusoria del drama,
así ambientada,
se haga creíble,
que sea tangible,
de modo que a su regreso Ulises no se desenvuelva en una mera dimensión ilusoria sino en nuestra dimensión real, rodeado por objetos reales, es decir, aquellos que en nuestro mundo poseen una utilidad determinada, para que conviva con personas reales, como las que están junto a nosotros en la sala de teatro.»

El drama-la obra literaria como el inicio de todo

Así pues, el drama (*la pièce–das Stück–* la obra) fue el punto de partida. Para mí, la literatura era mucho más tangible y real que la misma realidad de la vida. Pertenecía al territorio de lo imaginario, un territorio que conocía bien y que era capaz de organizar. Es un proceso que lleva a la locura, en el que la vida no se diferencia de la ficción, mientras que la alucinación adquiere los rasgos tangibles de la realidad.

No hay nada extraño en mi fascinación por la literatura: más bien es lo que se exige en el teatro. En cambio, lo extraño era que el drama escogido, o más bien encontrado[16], se convertía en algo único y no existía nada aparte de él, se convertía en una realidad cada vez más tangible, que existía en ese momento, entre nosotros. En la vida (en sentido literal).

Quiero describir mi «estado del ánimo» en aquel entonces, mi *état d'âme* y también ese proceso extraño que habita en la frontera entre la imaginación y la vida; mis verdaderas inclinaciones y los motivos de mis acciones son el resultado de ese proceso.

Para mí el pasado está grabado en las obras de arte, en las epo-

[16] Al igual que *l'objet trouvé* (objeto encontrado) en la pintura. [N. del A.]

peyas, en los dramas, existe en ellos en un estado de «condensación» real.
Estos «reportajes» de sucesos, esos apuntes y descripciones, tejen a lo largo de las épocas nuestra existencia espiritual.
En este caso: la vida de Ulises.
Seguramente ha habido muchos Ulises.
Sin embargo, sólo una de esas vidas existe y es válida
puesto que se ha convertido en una obra de arte.
Homero
y Wyspiański.
Gracias a ellos la vida de Ulises, llena de acontecimientos asombrosos, ha quedado en la memoria.
Y un tramo de ella (de la vida del protagonista) fue incluido en un drama, en una obra de arte. Desde el punto de vista de la vida se convirtió en ficción, en ilusión. A cambio de ello adquirió una realidad superior, la del arte, y se convirtió en materia de un género muy superior (según creía yo profundamente) que aquel del que está orgullosa nuestra realidad «de la vida». Se convirtió en materia de la imaginación.

La ficción del drama tiene su continuación en la vida. Un epílogo desconocido

Una de mis convicciones más arraigadas y fundamentales
es que la ficción (del drama), por la alta
condensación (en mi caso) de la materia propia, puede
entrar en contacto con la vida,
con nuestra vida cotidiana,
y que ese contacto
puede dar pie a un SISTEMA totalmente NUEVO,
a una conmoción,
a una explosión, casi imposible de aceptar (en condiciones normales),

dar paso a algo INCOMPRENSIBLE,
INALCANZABLE:
EL ESPECTÁCULO.

Consideraba que la ficción (del drama) podía tener su prolongación en la vida, es decir,
que la ficción podía experimentar cambios y vicisitudes impredecibles.
Asimismo, al encontrarse en ese orden extraño –en la vida–, la deformaría a su manera, haría sublime la realidad de la vida, la convertiría en «extraña», la dinamizaría...
La ficción «penetraría» la vida: los personajes de hoy, los lugares de nuestra existencia cotidiana, nuestras ocupaciones, tareas, situaciones, fiestas, guerras, catástrofes,
igual que un demonio poseía el cuerpo de un hombre vivo, según las creencias antiguas, para hablar y actuar a través de él.

El nuevo lugar teatral. Allí donde nace la ficción

Este proceso de extender la esfera de la Ficción y de la Imaginación a la realidad de la vida poseía un lado metafísico y, al mismo tiempo, cambiaba por completo el método de mi actividad teatral.
Ante todo modificaba el lugar teatral.
Ahora éste tenía que pertenecer a la esfera de la vida.
El escenario, la platea, el teatro, ese lugar convencional destinado a la «recepción» del drama (ficción), esterilizado por completo de las funciones vitales, neutral y «abstracto», no ayudaba a que la ficción «aterrizara» en el terreno de la vida y se desarrollara en él. El teatro era el lugar menos indicado para semejante operación. Había que buscar un espacio nuevo, no contaminado por el teatro y ubicado en la misma realidad.

Gran digresión. Rectificación y explicaciones

Llegados a este punto, me gustaría interrumpir mis reflexiones para introducir unos matices o, simplemente, para precisar más las definiciones.

La mayoría de los críticos y de quienes se inspiraban en el método teatral simplificaban toda esta problemática quedándose en lo convencional y superficial sin tocar la esencia del fenómeno, que era, para ellos, demasiado radical.

Continuación de la digresión. La ilusión del escenario y su *Ur-materie*[17]

Probablemente el teatro sea la institución más extraña de todas.

Una auténtica sala de teatro, con sus balcones, sus palcos y su apretado patio de butacas (en el que apenas queda espacio libre), comparte espacio pacíficamente con «otro» ámbito totalmente diferente, un espacio que se agazapa a su lado y en el que todo es FICCIÓN,

ilusión,

todo es artificial,

que está fabricado con el único propósito de confundir al espectador, de «engañarlo».

Con este fin se esconde celosamente y oculta al público toda la maquinaria.

El espectador contempla sólo los espejismos de los paisajes, de las calles, de las casas y sus interiores.

Porque por detrás, todo ese mundo se descubre artificial, barato, hecho de papel mâché, un mundo de usar y tirar.

Pero, si nos adentramos más en esa jungla, veremos que, aparte de esa imitación y fachada «impresionantes», existe la «PARTE TRASERA».

[17] Materia original.

El verdadero escenario.
Enorme y amenazante. Un poco agazapado. EXTRAÑO.
Primitivo. En cierto sentido, parece domado por ese envoltorio dorado, suntuoso y cubierto de terciopelo de los balcones, las cariátides, los palcos y las butacas.

Texto de los ensayos de guerra:
Detrás de un cielo bucólico azul se erige un falso muro.
Detrás del verdor resplandeciente de los árboles y los mármoles de palacios «trabajan» gigantescos cabrestantes, montacargas pesados y robustos, escaleras perpendiculares, vertiginosas, sobre los oscuros abismos cuelgan pasarelas de hierro, carcasas de reflectores, cables, cuerdas, maromas.
Y es sobre este *infernum*, sobre esta maquinaria accionada por las manos sucias de una cuadrilla «obrera», donde descansa todo el esplendor señorial del teatro, toda su pompa, su endiosamiento, sus pavoneos, sus melindres y zalamerías, esa finísima capa de ilusiones que se puede permitir únicamente un lado.
El de público.

Asalto al «palacio de invierno» de la ilusión

Creo que esta interpretación de tintes revolucionarios explica por qué el constructivismo, que vino de la mano de la revolución, destruyó sin disimulo y con radicalidad todo el esplendor dorado de la ilusión, dejando al descubierto la PARTE TRASERA del teatro, su estrato «obrero»; y por qué arrancó esa fina capa «aristocrática» que ocultaba un burdo vacío. Ésta podría ser una explicación positiva, al menos, desde el punto de vista social. No obstante, no es la única interpretación al uso, tal y como se verá a continuación.

Al otro lado de la ilusión, es decir, una barraca de feria, el simbolismo

Pero aún tuvimos tiempo, en los instantes previos al derrumbamiento en el escenario del edificio de la ilusión, de dejarnos llevar por su hechizo, por su ambiente y por la poesía de los bastidores.

Hay en el teatro un momento especial en el que se liberan encantos peligrosos y tóxicos: el momento en que se apagan las luces y el último de los espectadores ha salido ya; el momento en que la sala de teatro se queda vacía y sobre el escenario todo se vuelve gris, los paisajes lejanos se convierten en una pintura al temple cualquiera, y los trajes y el atrezzo, poco antes esplendorosos y resplandecientes, muestran su lado barato y de pobre imitación; el momento en que mueren los sentimientos y los gestos que un instante antes estaban vivos, llenos de pasión, y eran aplaudidos por el público.

Quizá entonces nos apetezca recorrer el escenario una vez más, como si fuera un cementerio, en busca de las huellas de la vida que, apenas unos minutos antes, nos había conmovido tanto...

¿Era sólo ficción?

Por eso al simbolismo le fascinaba tanto la poesía de los decorados pobres y los trajes de papel, el énfasis de los tristes pierrots y de los prestidigitadores que, bajo una máscara de gestos «señoriales» y solemnidad, esconden sus arrugas, sus derrotas, la trágica condición humana.

El escenario, la BARRACA DE FERIA, ese mundo vacío como la eternidad donde la vida se enciende por un momento como una ilusión.

Una barraca pobre.

A su entrada hay un decrépito Pierrot con el maquillaje corrido por las lágrimas que busca en vano a Colombina, que se ha ido hace tiempo a su pobre hotel.

Retorno a la barraca de feria

Antes de que la memoria y la imagen de esta escena desaparezcan del todo y el pobre Pierrot se aleje para siempre, me gustaría decir algo que, con sencillez no exenta de contundencia, describe mi camino hacia el teatro.

A pesar de que en los diferentes periodos, en las diversas «etapas» y «paradas», coloqué letreros con nombres de lugares: Teatro informal, teatro cero, imposible, Teatro de la Realidad Mísera, Teatro-Viaje, Teatro de la Muerte, siempre, en algún lugar, permaneció el mismo letrero: BARRACA DE FERIA; y los otros nombres servían únicamente para impedirme caer en la estabilidad oficial y académica. Por otra parte, servían para titular capítulos extensos de mi peligroso viaje hacia LO DESCONOCIDO y LO IMPOSIBLE.

La pobre Barraca de Feria pasó cerca de medio siglo sumida en el olvido; eclipsada por las ideas puristas, el constructivismo revolucionario, las manifestaciones surrealistas, la metafísica de la abstracción, los *happenings*, los *environnements*, los teatros abiertos, los conceptuales, los antiteatros, las grandes batallas, las grandes esperanzas e ilusiones, y también las grandes derrotas, las decepciones y la decadencia pseudocientífica.

Después de vivir tantas etapas y librar tantas luchas, veo el camino recorrido con claridad y entiendo por qué renunciaba con tanta obstinación a un estatus oficial e institucional. O, para ser más exactos, por qué me negaban a mí –y a mi teatro– los privilegios y prebendas de una posición social. Al fin y al cabo se trató siempre de una Barraca de Feria:
el auténtico Teatro de Emociones.

El constructivismo una vez más, su utopía y escolástica

Para agotar del todo esta extensa digresión y llegar a conclusiones concretas y, lo que es más importante, determinar la esencia

de mi trabajo teatral –que a menudo se confunde burdamente con el pasado glorioso del constructivismo o con la vanguardia teatral de posguerra–, me veo obligado a volver, una vez más, al periodo de la revolución en el cual se produjo la gran reforma del teatro.

Al proclamar el paralelismo entre la revolución en el arte y la revolución social, el constructivismo ligó su suerte a la creencia de que el arte y sus valores formales invadirían la vida y penetrarían en ella hasta el punto de que en el futuro éste desaparecería fusionándose completamente con la vida perfecta que se anhelaba.

Abolición de la división entre el escenario y el público

La exigencia de una penetración material del arte en la vida condujo a la desaparición de la barrera que hasta entonces existía entre ambos.

El arte dejó de ser el reflejo y la imagen ficticia de la vida para convertirse, frente a ella, en un proyecto, una propuesta, un manifiesto, una estructura analógica. No requería contemplación sino conocimiento.

En el teatro esa barrera entre el arte y la vida estaba representada por las candilejas y el telón. Esta barrera fue abolida entre gritos que recordaban la toma de la Bastilla. En efecto, la ILUSIÓN del escenario quedó destruida. La fe en su poder milagroso y en su fuerza se vino abajo como el *Ancien Régime.*

Acto seguido, se procedió a toda prisa, a descubrir la PARTE TRASERA del escenario y sus mecanismos. Las murallas del castillo de Elsinor se derrumbaron sobre el escenario. En su lugar se levantaron con entusiasmo construcciones «obreras», plataformas, escaleras, cadenas de montaje, todo ello con el propósito de organizar el movimiento y la acción.

Algunas obras menos radicales sustituían la ILUSIÓN por la alu-

sión, por la información fácil o por la imagen autónoma de formas cubistas.
En la terminología de la crítica teatral estos cambios recibieron el nombre de abolición de la división entre el escenario y el público. Así lo exigía la época revolucionaria en demanda y previsión de una intervención activa del público hasta ahora pasivo y, asimismo, de la posibilidad y necesidad de un contacto directo entre el actor y el espectador.
Había que acabar con la distancia entre el público y el escenario, y eso es lo que se hizo.
También la ilusión, condicionada por la distancia y la existencia de esa línea divisoria, tenía que desaparecer.
Dejó paso a un sistema que yo llamo «de instalaciones», una especie de estructura que organiza la transmisión del drama, de la acción y de la interpretación.

El cambio materialista desvela inesperadamente sus aspectos metafísicos

Durante el proceso de abolición de la división escenario-platea y de destrucción de la ilusión hubo un momento que viví con especial intensidad, el momento en que se me descubrió, de modo casi metafísico y sacramental, la PARTE TRASERA del escenario, en que se me reveló la *UR-MATERIE* del escenario.
Me refiero a esa realidad celosamente escondida y vigilada, originariamente llena de ilusión, ese MUNDO cerrado en sí mismo, tenebroso y vacío, donde uno encuentra: tablas de madera, un reflector abandonado, un telón improvisado de listones y colocado al revés, telas con cifras y letras, una escalera apoyada en un muro de hormigón, un podio de tablones, un sencillo taburete de cocina, y quizá, en medio de todos esos objetos, un fragmento de valla o muro, una columna, en fin, objetos extraños que han perdido su fuerza ilusoria...

La atmósfera y el ambiente propicios para que se produzca un milagro, para que la imaginación se haga realidad, para que aparezcan fantasmas, personajes de otra dimensión que por un periodo corto habitarán para nosotros la frontera entre la vida y la muerte. Fue en un escenario como éste donde en una etapa de mi trabajo, en 1944, aguardé tenso y confiado el retorno de Ulises.

Cuando el telón ni baja ni sube, es decir, problemas con la ilusión y la ficción

El naturalismo en teatro garantizaba la plenitud de la ilusión y la ficción. El espectador, consciente de que todo lo que sucedía sobre el escenario, en el marco de la caja escénica, era sólo ficción, se convertía en un mero observador de los acontecimientos. En su espectador. ¡Sólo un espectador!

Sin embargo, con el paso del tiempo esa recepción pasiva de la ilusión naturalista y escénica resultó ser insuficiente y «limitada». La necesidad de experimentar una obra escénica de forma «más intensa» era cada vez más acuciante y se daba en todas las disciplinas artísticas.

Evidentemente, había que cambiar el concepto mismo de obra de arte. Modificar su estructura y funciones. Tenía que abandonar su condición de reflejo de la vida, que limitaba la recepción a una contemplación segura, a una posición cómoda, a la condición de mero espectador.

Así pues, la obra de arte pasó a ser un desafío, una provocación y una denuncia, pasó a exigir una respuesta, una opinión al espectador. Su destinatario directo era el espectador. Y éste no podía eludir expresarse sobre los acontecimientos que ocurrían en el escenario.

La ilusión que colocaba estos acontecimientos a una distancia segura tenía que desaparecer.

Se abolió la distancia entre el escenario y la platea, las candilejas, el marco escénico, esa fosa (literalmente) que como en un zoo protegía a los espectadores.
El lugar para la interpretación se separó del horizonte ilusorio, se desplazó hacia delante, hacia el público.
En esta nueva situación no había cabida para paisajes y construcciones ilusorias.
Bastaban las tablas del escenario, unas pasarelas y una escalera.
La interpretación, separada en el pasado por la «cuarta pared», se abrió de pronto aún más hacia el público y adoptó la forma de un ataque al espectador.
Algunas variantes de este cambio teatral pretendían provocar en el espectador una actitud ante aquello que sucedía en el escenario, ante el espectáculo. Pero tenemos que ser tenaces y precisar de inmediato: ¡hablamos todavía de una ficción!
El límite ideal de este nuevo proceder era la participación del espectador. Precisémoslo una vez más: ¡la participación en una ficción, en una ilusión!
Por otro lado, se trataba de acercar la ficción a la realidad de la vida hasta el punto de crear la ilusión (¡sic!) de que ésta era la vida misma.
En el primer caso
se quitó la división entre el escenario y el público,
se abandonaron todos los recursos que utilizaba la ilusión,
se intercambiaron los espacios de la acción teatral y los destinados al público, se emplazaron partes del escenario entre los espectadores o los espectadores invadieron los lugares de la acción.
En un hospital el público estaba sentado junto a las camillas de los enfermos, en una cárcel compartía las celdas con los presos y, si se representaban combates callejeros, estaba sentado tan cerca que, en realidad, debería haber participado en ellos...
(Por supuesto, eso nunca sucedía.)

En otras circunstancias, el espectador se veía rodeado en un salón por muebles de verdad, siguiendo la didascalia del drama. Desgraciadamente, a pesar de esos muebles de verdad, el salón no era un salón de verdad, tan sólo representaba un salón cuyo «modelo» existía en el drama, por lo tanto, en la esfera de la ficción.
El espectador seguía siendo espectador y como tal no tenía derecho a encontrarse en medio de ese decorado, incluso se diría, hipócritamente, que su presencia era «indiscreta».
El propósito de poner al espectador y al actor al mismo «nivel» (en el mismo espacio) y dotarlos de los mismos derechos (más o menos iguales) para despojar la ficción del drama y la interpretación de ciertos rasgos indeseados y para aproximarla a la verdad y a la realidad de la vida recordaba aquella fe ingenua y fresca de la revolución constructivista, cuando se creía que un nuevo y maravilloso mundo iba a nacer: un mundo de simbiosis perfecta entre vida y arte.
¡Las soluciones que puso en marcha después nuestra impostora «vanguardia» –indocumentadas, sin voluntad de riesgo, carentes de escrúpulos– eran una sandez!
El segundo caso, que resultaría aún peor, consistía en ajustar cuentas con la ficción.
Se hizo mucho para limitar el potencial de la ficción,
acercándolo a la vida, a la realidad de la vida.
La acción del drama se situó no en el teatro sino en un lugar auténtico, análogo al que figuraba en la obra.
Gas, el drama de Toller[18], se representó en una cámara de gas.
Sin embargo, este radicalismo no dejaba de ser aparente e ingenuo.
Es verdad que la ficción del drama se trasladaba a un terreno real pero seguía existiendo; por si fuera poco esa tautología, el paralelismo del contenido de la obra y el lugar real era pura-

[18] En realidad se trata de un drama de Georg Kaiser.

mente naturalista, propio de la práctica de K. Stanislavski. ¡La FICCIÓN recibía un trato convencional, es decir, era meramente representada!

Y, en cuanto al lugar de la acción, pasados los primeros momentos de la representación el efecto quedaba en el olvido.

Realmente se podría afirmar que el espectador estaba en medio de la acción. Pero igual de correcto sería constatar que la ILUSIÓN había crecido. Se colocaba al espectador en medio de una ilusión plena y, por ende, de una ficción. Al salir del teatro, o para ser más exactos de la cámara de gas, la ilusión se desvanecía.

Todos aquellos esfuerzos, aquellas técnicas y batallas de los tiempos heroicos de la revolución y la vanguardia en el arte tuvieron su razón de ser indiscutible y gozaron de una gran fuerza radical.

No es extraño, por tanto, que cuando era joven fueran un modelo para mi imaginación.

Durante la guerra, entre 1942 y 1944, descubrí sustanciales fallos y contradicciones en estas ideas.

Y entonces hice mi propio descubrimiento.

La crítica del constructivismo y mis ajustes de cuentas con la ilusión y la ficción

Llegados a este punto, después de haber recorrido el largo y tortuoso camino de mi digresión previa, vuelvo (no sin alivio) a mis aventuras definitivas en torno a Ulises y a la génesis de mis actuaciones y conceptualizaciones teatrales.

En la lucha del constructivismo contra la ilusión y la ficción a la que aludí anteriormente, aquél empleó recursos puramente formales.

Y ello porque no se había precisado con claridad la esencia del concepto antitético de la ilusión y la ficción, el concepto de: LO

REAL.
LO REAL «ESTÁ» EN LA VIDA, EN LA REALIDAD DE LA VIDA.
Era imposible eliminar la ILUSIÓN y la FICCIÓN (del drama y de la interpretación) sin haberlos confrontado previamente con la auténtica REALIDAD.
La FICCIÓN no entraba en contacto con la REALIDAD, no tenía su prolongación en ella.
LO REAL no existía en el TEATRO; éste era un lugar-coto vedado, aislado de la realidad cotidiana, dirigido a un fin estético y en el que se tenían experiencias estéticas.
El espectador seguía confinado en el lugar reservado para él en el teatro, una institución que introducía la ficción y su manipulación de contrabando.
Todo se reducía a la ilusión de vivir como real una ficción en un espacio igualmente ficticio.

Mi desdén por el «sagrado» espectáculo

Creo que sentía una aversión innata por
el «espectáculo»,
por: FALSIFICAR,
IMITAR,
SIMULAR
personajes, papeles, caracteres, situaciones, fábulas, lugares, acción.
Todo aquello que se consideraba la esencia y la «naturaleza» del teatro y de la interpretación, que no era cuestionable, «lo absoluto»...
todo eso me olía a falsedad y a bajeza.
Seguramente los profesionales del teatro pensaban que mi aversión al «espectáculo» se debía a una falta de formación teatral.
Siempre y cuando se hubieran percatado de este sentimiento

mío, ya que era descabellado.
Sus consecuencia eran graves. Se convirtió en el rasgo fundamental de mi actitud ante el teatro y de mi concepción teatral y fue lo que me diferenció sustancialmente de los quehaceres de la vanguardia de la década de 1920, basados en gran medida en una febril búsqueda de fórmulas para la representación y la interpretación.
Mis ideas sobre el teatro, que se fundamentaban en el rechazo del concepto y de la práctica de la REPRESENTACIÓN,
suponían abandonar el TEATRO,
CUESTIONARLO, el teatro mismo y su estructura.
Pero esto llegaría mucho, mucho más tarde y tendría tristes consecuencias.
¡OS RECUERDO LA FECHA: 1944!
Tengo que añadir que mis transgresiones del código universal de la conducta teatral, que por aquel entonces pasaban inadvertidas, me apartan radicalmente de todo el teatro contemporáneo y profesional, así como del teatro supuestamente vanguardista en el que todo se hace a gran escala y donde la ficción y la ilusión caen sobre el espectador como una avalancha.

Pequeña digresión
En mis actividades antiteatrales, que podrían tildarse de:
desviación,
herejía,
protesta,
tuve que encontrar otro camino y acceso al teatro.
¡También una forma completamente diferente de mostrar y saciar mi pasión, a pesar de todo, teatral (estoy completamente convencido de ello)!

Para que la ficción del drama «penetre» la vida

Se diría que tenía una fe ferviente e ingenua en el mundo del drama, en su espacio imaginario, su ficción y sus fuerzas mágicas.

Creía que lo que sucedía en el drama sucedía «de verdad» justo a mi lado, en la vida y en el momento presente.

Por eso culpaba precisamente al teatro de hacer de la verdadera realidad sólo una pobre copia, una ilusión.

Me parecía un remedio bajo y mezquino reducir la grandeza y la verdad del drama a procedimientos sospechosos: los actores imitando a los personajes, «adjudicándoles» gestos y palabras que no eran suyos, obligándoles a simular...

En ese «estado de ánimo» (*état d´âme*) febril, dejé poco a poco de diferenciar, en el proceso creativo, la ficción de la vida.

Todo sucedía en la frontera entre la imaginación y la vida.

Empecé a creer que los personajes de la obra se presentarían en mi (nuestra) vida, que volverían, que quizá se quedarían con nosotros por un tiempo; el Día de Difuntos, con su ceremonia y su ritual, lo «exigía» desde algún lugar del pasado...

Para conseguirlo, quizá bastarían unos cuantos trucos «mágicos»...

Veía a los personajes por todas partes: en la esquina de una calle, en un local oscuro, en la escalera de un portal, en un rincón del patio... Se entretenían con algo y se notaba que se daban cuenta de que los seguían...

No se diferenciaban en nada de nosotros, de las personas de ahora.

Evidentemente estos personajes del drama que «retornaban» no podían proceder del reino de las «SOMBRAS» (aunque más tarde en *La clase muerte* se iba a descubrir que tenían mucho que ver con los muertos), tenían que ser personas VIVAS.

VIVAS no sólo en el sentido biológico sino también «social», es decir, pertenecer a nuestra vida y tiempo,

a nuestra cotidianidad,
a nuestra situación y condición
y a nuestro LUGAR, a un LUGAR de nuestra propia vida y de nuestro tiempo.
¡Un LUGAR!
Ésa era la palabra que podía ofrecer la solución de esta situación casi imposible.
A pesar de esa actitud «metafísica», era consciente de que el contenido del drama era FICTICIO.
Lo que pretendía era que la ficción del drama dejara de ser ficción.
Que entrara en contacto secreto con la realidad de la vida, con nuestra vida cotidiana,
que tuviera una continuidad.
Igual que antaño se creía que un demonio entraba en el cuerpo de un hombre vivo para hablar y actuar a través de él.

Cuestionamiento del lugar artístico. El lugar del teatro en la realidad de la vida

En el proceso de gestación de mi concepto de teatro éste fue un descubrimiento extraordinariamente importante.
Recuerdo una vez más la fecha: ¡1944!
Este descubrimiento destruyó en aquel momento la ilusión de un sagrado altar del arte, impregnado de inciensos y rodeado de misterios.
No me resultó nada fácil pronunciar esta sencilla frase:
«El teatro es el lugar menos indicado para el drama».
Es imposible que el teatro, una institución aislada de la vida cotidiana, una especie de coto vedado similar a un museo, un lugar destinado y reservado para representar y dar cobijo a la FICCIÓN, sea el espacio idóneo para que la FICCIÓN y la VIDA puedan por fin entablar su diálogo.

Era evidente que el lugar para ese acto rayano en la copulación entre la ficción y la vida debía buscarse FUERA DEL TEATRO, en el mismo centro de la vida.
Por supuesto, no se trataba bajo ningún concepto de volver a las viejas prácticas que situaban la interpretación en lugares auténticos:
delante de las catedrales góticas, donde los misterios religiosos enlazarían con los rituales eclesiásticos;
en los patios de armas de los castillos para que los fantasmas se hicieran más creíbles;
en las plazas públicas, donde podían animar las ferias populares.
Sucedía lo mismo con los intentos de situar la interpretación escénica en un entorno *pittoresque*, extraño y misterioso, pero que, aparte del ambiente, no alteraban en absoluto la estructura de la ficción escénica.
Todos ellos eran esfuerzos esteticistas, pretenciosos y falsos.
Si me entretengo en estos fenómenos es porque son ejemplos de simples reelaboraciones estéticas que algunos confunden, frívolamente, con auténticos hallazgos, y que con mucha facilidad se toman en serio.

Escandaloso choque entre la ficción del drama y el lugar

Había razones de peso para buscar un lugar para el drama y para su estructura imaginaria fuera del teatro, en el mismo centro de la vida.
En el momento de «aceptar» un lugar de la realidad cotidiana, la ficción del drama ABSORBÍA SUS FORMAS, SITUACIONES, PERSONAJES, «SE METÍA» DENTRO DE ELLOS Y POR ELLO NO LLEGABA A NOSOTROS COMO VERDAD-REALIDAD.
El LUGAR hacía de FILTRO.

La ficción adquiría el mismo nivel de realidad que un espectador, su mundo y su tiempo. Cualquier paralelismo o analogía entre el lugar y el drama quedaban descartados.
ÉSTE FUE MI SIGUIENTE DESCUBRIMIENTO.
No puede haber coherencia entre el lugar escogido y el contenido del drama (ficción), al contrario.
La ficción del drama debe ubicarse fuera de su sitio.
¡Fuera de su sitio! ¡Escandalosa y descaradamente!
El encuentro tiene que ser un choque
sorprendente, ilógico, inexplicable para ambas partes.
¡Dos sistemas extraños y enemigos!
¡Y sólo entonces, como resultado de esta penetración,
puede nacer un sistema nuevo!

Descripción de lugares de 1944 hasta hoy
He aquí los lugares donde situaba mi teatro, o, con los que soñaba.
Me resulta difícil determinar con exactitud qué tenían de especial, qué factores incidieron en mi elección.
Quizá fuera su aspecto «elemental», cotidiano...
normal...
quizá el abandono...
la nostalgia, la melancolía, la tristeza,
el paso del tiempo... la poesía,
quizá lo miserable, su «pobreza»...
Sin duda, mis elecciones fueron resultado también de mi debilidad e interés, muy tempranos, por la idea de la REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO, donde, tal y como expresé en mi MANIFIESTO DE LOS EMBALAJES: un objeto nos desvela su esencia justo antes de ser destruido, entre el VERTEDERO y la ETERNIDAD.

ESTACIÓN DE FERROCARRIL... personas que esperan su tren

como si aguardaran su destino, que son despedidas y que se despiden, «espectadores» que esperan y «actores» esperados...
Durante la guerra, esperaba por la noche que Ulises regresara a su patria, que se apeara de un vagón de tren...

CORREO... con montañas de sacos de correo, bultos, paquetes, envíos, con miles de informaciones anónimas, suspendidas en un peculiar estado de ingravidez entre el remitente y el destinatario...

UN PISO DESTRUIDO, DEMOLIDO... como los que te encontrabas durante la guerra a cada paso, paredes agujeradas con el enlucido que se cae, la tarima de suelo levantada, socavones, unos paquetes sucios de yeso, arena y cal (donde se sentaban los espectadores), una tabla podrida cuelga del techo, también hay una maroma de barco colgada sobre esta ruina, de la que pende un megáfono alemán conocido popularmente como «ladrador», en un rincón yace una rueda embarrada, quizá sea de carro, o quizá de ese cañón cuyo largo y pesado tubo, que descansa sobre andamios de albañil, atraviesa la habitación como si fuera el vestigio de una civilización desenterrada.
Es a ese lugar horrible, y no a Ítaca, donde vuelve Ulises en 1944.

CASA DE POBRES... casi un vertedero... partes de camas, restos de toscos talleres de trabajo obligatorio, tiene algo de asilo y algo de prisión, escom-

bros, paredes que se caen... en este entorno transcurrían los sucesos de *La gallina acuática* de S.I. Witkiewicz. Un grupo de MENDIGOS, Viajeros, Eternos Vagabundos y Trotamundos interpretaba papeles de Condes Decadentes, Cardenales, Banqueros, Artistas Amanerados, Pederastas, Lacayos, Ladies Inglesas, Libertinos y Viciosos...

Empleé el mismo *environnement* (obra de arte entendida como un entorno) de «arte pobre» y de *miserabilismo* en 1961 en mi TEATRO INFORMAL (para la obra de S.I. Witkiewicz *En una pequeña casa de campo*).

LAVANDERÍA ... el lugar donde se lava la ropa interior, es como una ceremonia cotidiana, de limpieza, de depuración, una especie de catarsis antigua que se mezcla con tinas y jabonaduras...

Pilas de periódicos empapados, lavados, secados, unas lavanderas vulgares que vociferan anuncios de periódicos, títulos de artículos, catástrofes, guerras, entierros, anuncios de bodas, bautizos, volutas de vapor por todas partes...

CAFETERÍA... todas las mesas están unidas y se parecen a las de un depósito de cadáveres, un macabro banquete de mendigos, vagabundos que llevan toda su fortuna encima según el principio filosófico: *Omnia mea mecum porto*[19]. Llamé a estas criaturas, creadas por mí, *Trotamun-*

[19] Todo lo que tengo, lo llevo encima.

dos y sus equipajes; su equipaje lo forman sus vicios, crímenes, amantes, excentricidades, manías (el personaje de Apasz está unido para siempre con el maniquí de su amante a la que acuchilla una y otra vez, los personajes de dos hasídicos están indisolublemente unidos a una tabla, la Tabla de salvación), unos viejos de verdad hacen de camareros bien entrenados y atienden al público y a los actores, más tarde se convertirán en vulgares torturadores;

en esta «cafetería-guarida» transcurren escenas propias del mundo de Witkiewicz: los salones, el gran mundo de los nuevos ricos, la aristocracia, el alto clero, etc.

GUARDARROPA (en un teatro)... el guardarropa era una especie de enorme jaula de hierro con ganchos y perchas, era una instalación más bien cruel, parecida a una primitiva carnicería donde los témpanos de carne de cerdo se cuelgan de ganchos.

El público que atravesaba esta instalación estaba obligado a dejar allí sus abrigos. Lo vigilaban dos guardarropas-verdugos que imponían las leyes «draconianas» del guardarropa a toda la esfera artística del drama.

Toda la historia de *Nadobnisie i koczkodany* [*Dandis y antiguallas*[20]] (me refiero a la obra de Witkiewicz), que transcurre en un

[20] Comedia de Stanisław Ignacy Witkiewicz, de 1922, que recrea la atmósfera decadentista y frívola de finales del siglo XIX. Estrenada por Kantor en 1972.

palacio, en una compañía selecta, en un ambiente de refinadas conversaciones sociales y filosóficas es representada en un GUARDARROPA DE TEATRO y no sobre un ESCENARIO TEATRAL; no en el lugar de la santa ilusión, sino en su «vestíbulo», en el lugar del Más Ínfimo Rango del teatro.

El guardarropa
Es necesario eliminar una y otra vez
el falso prestigio de la «clase artística»,
algo sancionado
sin ninguna crítica, que juega con apariencias como:
expresión, representación, presentación,
«simulación», mímesis
(que desembocan en una coquetería pretenciosa),
y frenan la liberación
de «lo real» y de la verdad (!)
¡Cualquier escenario, incluso uno
dinámico creado con la participación
del público, continúa siendo un fundamento sólido e inerte,
un lugar donde el actor
se suma a la «clase artística»,
alcanza la gloria y la fama,
continúa siendo un lugar artístico!
En primer término, hay que despojarlo de su prestigio.
El lugar destinado a
«actuaciones y estados artísticos»
debe ser ocupado por
algo radicalmente utilitario,
por un GUARDARROPA,

un guardarropa de lo más real.
...Un guardarropa en un teatro
es el lugar y la institución
del más ínfimo rango,
por lo general, es un obstáculo
que uno prefiere evitar.
Si uno reflexiona bien
el guardarropa es algo vergonzoso
a la vez que violento:
dejamos en él
una parte íntima de nosotros mismos,
además, nos obligan a hacerlo.
Es, en cierto sentido, un instrumento de terror.
Exagerando un poco
uno diría
que durante todo el espectáculo
una «parte» del espectador cuelga
mezclada de cualquier forma con otros desconocidos,
marcados con números,
inertes,
despojados de su personalidad,
deshonrados,
amonestados,
etcétera...
Pues bien, esta institución infame
se ha apoderado del teatro.
Parece un batallón disciplinario, desalmado
y dirigido por un grupo de esbirros.
Un guardarropa dirigido a ninguna parte,
que está abierto
todo el tiempo,
de forma absurda,

inútil,
para sí mismo,
como el arte por el arte,
el guardarropa por el guardarropa...
El guardarropa está abierto,
se expande,
ocupando espacios más amplios de nuestra imaginación,
se convierte en algo indispensable,
funciona sin parar,
automáticamente,
eficazmente,
de forma monótona y desalmada.
Rechaza a los actores y sus leyes,
los expulsa despiadadamente fuera
o
subordina a su realidad práctica
sus esfuerzos e intentos
(a menudo astutos)
de «pasar clandestinamente» su proceder artístico,
los reduce a su categoría,
los deforma,
esteriliza,
destiñe,
los rompe brutalmente,
los comenta falsamente...

Cracovia, 1972

El deshonroso paso del mundo de los muertos al mundo de los vivos. Ficción y realidad

Cuando en mi etapa de Teatro Independiente trabajé en el espectáculo *El retorno de Ulises*, basada en la obra de S. Wyspiański, apunté en 1944 en mis anotaciones personales de

director, la siguiente frase breve: «Ulises tiene que volver de verdad».
El significado de esta frase sigue vigente para mí hoy en día.
Se refiere –ni más ni menos– a la necesidad de encontrar «el paso» de «aquel» mundo al nuestro, al «aquí». Desde la condición de la muerte a la condición de la vida.
Éste fue el quid de mis largas reflexiones y duras decisiones.
Reflexiones sobre el concepto del teatro. De mi teatro.
En un orden místico semejante propuesta podría tener una solución factible.
Sin embargo, en teatro había que contar con la necesidad de usar medios nada convencionales e insólitos.
Había que descubrir el método.
Ulises volvía no sólo de la guerra, de Troya.
También, y sobre todo, «de la tumba», del país de la muerte, de «aquel mundo», volvía al espacio de la vida, al país de los vivos, a nosotros.
La figura de Ulises que retorna se convirtió en mi idea de teatro en un precedente y un prototipo para todos los personajes de mi teatro.
Y hubo muchos. Todo un desfile. De diferentes obras y dramas. Del país de la Ficción. Todos «muertos», todos retornaban al mundo de los vivos, a nuestro mundo, al tiempo presente. La contradicción: muerte-vida equivalía perfectamente a la oposición ficción-realidad.
Había que actuar en consecuencia y sacar conclusiones radicales acerca de la interpretación actoral, y no dejarse llevar por dudosos y desconocidos métodos psicológicos que se afanaban en mostrar estados místicos y situaciones fronterizas entre «ese» y «este» mundo.
Si la muerte (la eternidad) es algo absoluto y puro, entonces el espacio de la vida-realidad pertenece a un género inferior. La

materia de la vida queda seriamente «contaminada».
Esta «contaminación» contribuyó decisivamente a la creación del drama y del teatro.
Un personaje «muerto» (perteneciente a la ficción del drama) se eleva por el mismo hecho de su muerte al «mausoleo de la eternidad» y encuentra a su «doble»... vivo. Sospechosamente vivo. Queda brutalmente reducido a la categoría de personaje cotidiano, insulso, «bajo», se convierte en una pobre imitación que apenas refleja la grandeza del prototipo. Y de la eternidad.
La grandeza de la muerte sólo se puede ver a través de una realidad viva, cotidiana, de bajo rango.
La muerte a través de la futilidad de lo cotidiano.
La ficción a través del lugar real del más ínfimo rango.

El significado fundamental del teatro

La reencarnación es un concepto extremo, último, de los límites más lejanos de la razón. Su origen está en la fe del hombre, en la rebelión y en el mito sobre la inmortalidad, en los vínculos primitivos con la esfera trascendental. En lo más profundo de la existencia.
Es el eco de un «paraíso perdido» y de un equilibrio absoluto y perfecto, inaccesible para nuestra cultura y mentalidad que, en más de una ocasión, ha vivido el infierno de un intelecto escéptico y crítico.
Lo que queda es un estado nostálgico, la conciencia de la derrota. De él nace la antigua tragedia con su concepto de lo irreversible del destino del hombre, el pesimismo intelectual de nuestra época que hoy –estoy fuertemente convencido de ello– es la única salida, motivo y razón de una creación auténtica.
Sostengo que el teatro es el lugar que nos descubre huellas de la «transición» desde «aquel lado» a nuestra vida como si fueran

unos misteriosos vados de río.
Ante la mirada del espectador, aparece un ACTOR que acepta la condición de MUERTO. El espectáculo, por su carácter parecido a un ritual y a una ceremonia, produce una conmoción. Me gusta calificarla de metafísica.

Vida: la realidad del más ínfimo rango

Una advertencia:
seamos cautelosos y no nos dejemos llevar por personas que, movidas por razones metafísicas, nos ofrecen un pathos lúgubre y torpe, gestos pretenciosos y vacíos, propios de chamanes, de «gurús» de toda laya.
Lo vivamente circense, la ironía, el sarcasmo, el sentido del humor forman el lado humano de la metafísica. También son el síntoma de la inteligencia humana.
Ésta es la parte buena de la herencia de la era de la RAZÓN.
Y aún una cosa más, que pocas veces se tiene en cuenta:
todas las formas (en el arte) que aspiran a encontrar la afirmación de la vida en el mundo «del otro lado», están en OPOSICIÓN a la vida, al estatus y código de la vida, suponen su inversión y por eso, en las categorías de la vida, son escandalosas y chocantes. Por eso mi teatro cero (año 1963) fue el teatro de fenómenos y estados «bajo cero», *in minus,* dirigidos hacia el vacío, hacía lo insignificante, lo insustancial, hacia los valores de «bajo rango».
Por eso proclamaba la realidad de las regiones materiales más bajas y –¡qué horror!– también desde el punto de vista moral.
Por eso sustituí en el teatro el arcaico, patético, «divino» concepto de reencarnación por el humano y bajo concepto de «fingimiento» propio de personajes del mundo de los timadores.
Otro concepto:
el de «deslizarse dentro»

que sugiere un proceder oscuro de «fuerzas impuras».
Y todavía otro:
«transformarse»
sugiere un proceso psicológico de tintes místicos.
Siempre en todos esos procesos reales de ínfimo rango presentía un temblor misterioso, una vaga sensación de rozamiento con el «otro mundo», lleno a la vez de espanto y de belleza.
...durante la guerra, aguardaba tembloroso en un andén de la estación a Ulises, que volvía de Troya...

Ítaca del año 1944

La habitación estaba marcada por las huellas de la destrucción... Estábamos en guerra y había miles de habitaciones como ésta. El enlucido se desconchaba y se desprendía de las paredes, dejando al descubierto el ladrillo en algunas partes; el entarimado estaba roto; una capa de polvo y cal cubría unas cajas (donde iban a sentarse los espectadores); había montañas de escombros; en un extremo de este paisaje en ruina sobresalían, como si fuera la cubierta de un barco, unas tablas ensambladas; unos andamios de albañil cruzaban la habitación, y, apoyado sobre ellos, el largo tubo de hierro de un cañón; una tabla podrida colgaba del techo como un muñón; sobre un cable oxidado pendía un megáfono militar (había muchos como éste en las ciudades y en las calles, la población subyugada los llamaba «ladradores»). Junto a la pared, de espaldas al público, había un soldado encorvado y envuelto en un capote embarrado, con el casco muy metido en la cabeza. El personaje formaba parte del paisaje de esa habitación destruida y de ese día: 6 de junio de 1944. Había soldados como ése por todas partes. Había llegado hacía un momento de la calle y se había sentado para descansar. Una figura común que, sin embargo, suscitaba nuestro espanto. Cuando todo parecía asentado y ya no había duda de la fecha y

del lugar, cuando ya no se podía retirar ninguna pieza de esta composición cruel, porque todo encajaba, el hombre giró la cabeza hacia el público y pronunció una frase: «Soy Ulises y vuelvo de Troya».

Sólo esa REALIDAD cotidiana, asentada en el lugar y en el tiempo presente, hizo que en el momento en que el soldado, cuya actualidad no suscitaba la menor duda, se presentó con el nombre de un hombre muerto hacía muchos siglos, los espectadores pudieran sentir por un breve momento esa corriente misteriosa que les llegaba desde el pasado más profundo. Probablemente eso es lo que había ocurrido en realidad. Bastó ese breve lapso de tiempo. La sensación permaneció mucho más. ¡En la memoria!

Realidad-médium. Lo milagroso de la realidad

Estaba fuertemente convencido de que la FICCIÓN del drama era un compendio de espacio muerto, personajes muertos y pretérito perfecto. La REALIDAD que «cabía» en esa ficción sólo podía ser prosaica, cotidiana, de segunda calidad. Debía pertenecer a nuestro tiempo y a nuestra época. Mi «método escénico» no tenía nada que ver con la corriente vanguardista de la década de 1920, posiblemente la mayor aproximación de la ficción a la vida. Esa corriente permitió a los espectadores convertirse en testigos de un acontecimiento que rozaba lo real. No tenía clara mi posición respecto a la realidad de la vida; tampoco consideraba necesario fijarla. Para mí la realidad era sólo una condición y un medio importantes y necesarios para que la ficción y el mundo de los muertos «cobraran voz». Así, nuestra percepción recibía dos imágenes superpuestas: la primera pertenecía a nuestra realidad, la segunda a la «ultratumba».

Este proceder, en parte místico, se llevaba a cabo de forma misteriosa; no a plena luz del día sino a oscuras, a hurtadillas, ilícita-

mente, en los recovecos de la conciencia, en los terrenos abandonados por la vida, en algún lugar parecido a un cementerio. (Cementerio: ese lugar extraño donde los vivos erigen casas a los muertos.)

Por otro lado, el método no guardaba ningún parentesco con lo «milagroso» del surrealismo.

Para mí no tenía sentido perpetuar (éste es el verbo que mejor define el proceso convencional de montar un espectáculo) en la escena lo extraño, lo absurdo, las asociaciones ilógicas, contenidas en el texto dramático. Lo que en el campo literario era «milagroso» sobre un escenario se volvía excéntrico.

Sirva como ejemplo la puesta en escena de las obras de Witkiewicz por compañías teatrales profesionales.

No se daban cuenta o, simplemente, no comprendían que «lo milagroso» surrealista contenido en una estructura literaria no puede ser analógicamente trasladable a ninguna otra estructura, tampoco a la teatral.

Además, el tiempo de las heroicas batallas del surrealismo ya había pasado. Había que buscar lo milagroso en otras partes.

La realidad del lugar

La ficción del drama «se hacía real» a través del
LUGAR,
sus características y vicisitudes.

Al poner en escena un espectáculo, los actores no representaban la acción ficticia de un drama ni interpretaban personajes ficticios, algo que pasaría por ser su función natural, sino que ejecutaban acciones, actuaban, y se comportaban según las exigencias del LUGAR REAL y de sus características.

Uno de estos lugares era una LAVANDERÍA.

Por eso, había:

lavanderas,

tinas,
agua caliente,
vapor,
ropa interior tendida,
colada,
se tendía la ropa,
se escurrían las sábanas,
se sacudían grandes trozos de tela;
poco a poco todas esas acciones se ejecutaban con euforia,
con excitación,
con desenfreno.
Aunque eso pertenece ya a la siguiente etapa, a la de la sublimación y deformación de «lo real».
Toda esa REALIDAD naturalista empezaba, gradualmente, a adquirir rasgos sospechosos; parecía como si se inflamara por dentro, como si empezara a «hablar», pero no en su idioma, sino en uno extraño, como si estuviera «encantada», como si se identificara con algo extraño, muerto.
La ficción del drama,
que pasé a llamar el MUNDO DE LOS MUERTOS,
empezaba a «deslizarse dentro» de la realidad.
Por supuesto, el LUGAR tenía que dejar de ser un mero decorado. Tenía que dar pie a:
actividades,
situaciones,
acciones,
personajes,
estados psíquicos y emocionales
estrechamente ligados a él.

De nuevo una definición de teatro

El teatro es una actividad que se sitúa en los límites de la vida,

donde las categorías y los conceptos de la vida pierden su razón y significado,
donde
la locura, la fiebre, la histeria, el delirio y las alucinaciones son los últimos baluartes de la vida antes de que aparezca la COMPAÑÍA CIRCENSE DE LA MUERTE con su GRAN TEATRO.
Ésta es mi definición de teatro. Poética y mística.
Es la única manera posible de pensar y hablar de teatro.
Por eso en mi trabajo teatral hay una ausencia total de esquemas racionales y prácticos, esquemas con los que sólo es posible elaborar ingenuos ejercicios escolares.
El trabajo teatral es
creación,
es un proceder demiúrgico que hunde sus raíces
en «el otro mundo».
Después de largas descripciones y análisis de mi concepto original, que bauticé con el nombre de Teatro del Lugar Real, necesito trazar, una vez más, el esquema de mis actuaciones.
Creo que nunca he explicado –ni a los demás ni a mí mismo– con suficiente claridad este complejo y extraño proceso. Un proceso ya acabado porque el periodo al que se refiere este esquema está ya cerrado. Todo ha quedado alineado. No obstante, hace falta examinarlo una vez más. Uno siempre encuentra algún «cabo suelto» susceptible de convertirse en el inicio de una nueva exploración.
Sea como sea, mi esquema será igual de místico y poético.

El esquema de la actuación

En mi concepto de teatro influyeron dos inclinaciones mías. En primer lugar, una convicción interior de que el drama es algo más que una mera estructura literaria; que es, sobre todo, un sistema de ficción, una realidad imaginaria.

En segundo lugar, mi aversión a la «representación», que me indujo a tomar la decisión de rechazar y eliminar de mi trabajo teatral este método.

El drama-ficción es el mundo de los muertos

A la hora de interpretar un drama manejaba dos versiones.

La primera: el sistema de ficción es un sistema inventado (y escrito) que no existe en la realidad de la vida. Esa interpretación respondía al espíritu del racionalismo.

La segunda era claramente mística.

Me resulta fascinante incluso hoy día.

La ficción es un concepto «defectuoso» desde la perspectiva de la vida porque en su vacío se acerca a la muerte y a sus dominios. Quizá por esta razón siempre interpretaba el drama-ficción como un mundo MUERTO y de los MUERTOS.

A partir de este punto, todo resultaba ya lógico.

Ese teatro «al otro lado» era extraño. No había platea. El escenario recordaba un cementerio, unas míseras y abandonadas ruinas hacían de «decorado» y había unas inscripciones como las que aparecen en las lápidas de las tumbas: «en el castillo», «en el bosque», «en la plaza», «en el salón», «en el puerto»... Los muertos repetían una y otra vez las mismas palabras «para siempre jamás» (porque el tiempo allí no existe) y también se repetían los papeles, las vicisitudes del drama, que se situaban en algún lugar del pasado de la vida. ¡Que habían ocurrido de verdad!

Una vez asumido lo anterior, la explicación –que el texto escrito «posteriormente» por un autor vivo, «de carne y hueso», sea Shakespeare o Wyspiański, no era sino el testimonio de «aquel *THEATRUM MORTIS*»– era fácil de aceptar.

Evidentemente esto es válido sólo para los buenos autores teatrales.

¡Quizá este proceso sea aplicable a todas las disciplinas artísticas!

Rechazo del método de «representar»

El segundo supuesto que determinó mi idea de teatro fue el resultado de mi aversión a la «representación», que pasa por ser la esencia misma del teatro, su función más genuina (además de convencional). Se considera que la función de «representar» es la materialización y realización del drama-ficción. En realidad, es todo lo contrario. Es la multiplicación de la ficción. Por decirlo con más contundencia: es fingir, simular (sentimientos), falsificar (lugares).

Desde el principio todos esos esfuerzos eran para mí ridículos, pequeños y vergonzosos. Eran inaceptables e inviables. El rechazo del método de «representar» determinó la singularidad de mi teatro.

Algo inimaginable para los profesionales. ¡Por suerte!

Trabajo dentro de la materia de vida

La radical negación de la función de «representar» implicaba cuestionar el «estado artístico» y, por ende, la obra y el lugar «artístico».

Una vez rechazados estos valores establecidos, quedaba en el campo de batalla el concepto de TRABAJO DENTRO DE LA REALIDAD COTIDIANA DE LA VIDA, en la misma vida, en el tiempo presente y en el lugar donde se desarrollan todas las funciones de la vida ordinaria.

Ideas descubiertas y realizadas en las artes plásticas en los años 60. En mi teatro: en 1944.

Cuestionamiento del lugar artístico. El lugar real

La utilización de la realidad, en lugar de la ilusión y la ficción implicaba:

– la exclusión de mi trabajo de la institución teatral que incluye

escenario y platea por ser un lugar aislado de la vida cotidiana y reservado exclusivamente a la ficción y a la ilusión, así como
- la necesidad de encontrar un LUGAR REAL ubicado dentro de la vida cotidiana, con funciones y características propias.

Características del lugar real

Hay que recordar que la REALIDAD debe suministrar referencias al drama,
al mundo de la Ficción,
al «Mundo de los Muertos»,
el punto de partida de todas esas definiciones y decisiones arriesgadas.
Por eso, es necesario que se cumplan las siguientes condiciones:
- el lugar en la vida no tiene que «ajustarse» al lugar de la Ficción. No tiene que ser analógico. Al contrario, cuanto más lejano, opuesto y contradictorio a éste, tanto mayor será la singularidad resultante de esa «inadaptación».

Tanto más fuerte y contundente será la percepción de
la MATERIA REAL DEL LUGAR, por un lado,
y del OTRO MUNDO, EL MUNDO DE LOS MUERTOS, por el otro.

La partitura del lugar real

- Hay que crear una «partitura» del LUGAR con sus actividades, su ambiente, para que sus cualidades se manifiesten, se proyecten. Se trata casi de una «fábula» del LUGAR,
  que constituye la materia básica del espectáculo, autónoma y real.

El paso del «otro mundo» al mundo de «aquí»

Ahora toca realizar la operación más arriesgada, en la frontera entre el «otro mundo» y las regiones más bajas de la vida.
Hay que hacer que la ficción-drama, «el Mundo de los Muertos»

cobre su segunda vida.
Para que sus Personajes, sus Destinos y Papeles, su Lugar «penetren» nuestra vida real, actual, por medio de un procedimiento similar a un ritual místico donde el muerto encuentra a su víctima.
La ambigüedad es fascinante: un actor vivo está «habitado» por un muerto.
El lugar parece familiar a la vez que, en cierto sentido, «EXTRAÑO».
Sin embargo, como el arte no reconoce ni aplica milagros naturales, ¡hace falta provocar un «milagro artificial», hacer uso de un proceder «prohibido» por las leyes de la naturaleza, de segunda calidad, tender una trampa! ¡Dotar a esos personajes muertos, perdidos y efímeros de un «DOBLE» VIVO!
Un doble que proviene de nuestro mundo de los vivos, de nuestro tiempo.
Hay que «IMPLANTAR» «la materia espiritual» del muerto en un hombre vivo.
Y la última indicación importante:
cuanto más participe el doble de la vida, de sus síntomas bajos (en relación a la «eternidad»), cuanto más se aleje de su ORIGINAL (el muerto),
tanto más claro y contundente será el ritual de
la IMPLANTACIÓN,
del DOBLAJE y
de la REPETICIÓN,
de esa esencia maravillosa del verdadero teatro.

Esta idea del LUGAR REAL, trazada por mí en el año 1944, se caracterizaba por dos aspectos que tuvieron su continuación en las etapas posteriores de mi teatro.
El primero era el descubrimiento de que la realidad de la vida podía formar la materia de una obra de arte sin necesidad de

recurrir a imitaciones, reproducciones o interpretaciones. Esta afirmación sencilla conllevaba, en realidad, implicaciones importantes de consecuencias revolucionarias:
–cuestionaba la obra de arte como un sistema construido artificialmente, es decir, «artísticamente»,
y postulaba su sustitución por un objeto real, por algo *brut*[21] extraído directamente de la vida;
–cuestionaba el lugar artístico –el teatro, el museo– y exigía su sustitución por un lugar real, situado en la vida.
Estos postulados fueron el principal motor de desarrollo en las artes plásticas en la década de 1960; sin embargo, hay que afirmar con rotundidad que el teatro no aprovechó la oportunidad y, a pesar de las apariencias y las declaraciones rompedoras, seguía siendo una institución convencional y atrasada. Por eso, la vanguardia teatral posterior a la guerra fue superficial y breve.
Prosigo con mis reflexiones:
El tercer componente de mi nueva aproximación al teatro consistía en que la acción, la actuación y la actividad no se basasen en la imitación ni en la reproducción, no fuesen ni «juego» ni representación; debían ser simplemente actividades cotidianas extraídas de la vida práctica, con el fin de utilizar y manipular ese OBJETO REAL, de anexionarse el LUGAR REAL,
actividades sacadas de contexto, sin utilidad práctica, ineficaces.
Solamente actividades.
Ésta es la principal cualidad de la REALIDAD Y DEL LUGAR REAL que anoté en mi diario en 1944.
Mucho más tarde, en la década de 1960, tendencias y postulados similares recibirían el nombre de *happenings*.
Por tanto, estos análisis retrospectivos pretenden únicamente reivindicar conceptos formulados por mí mucho antes.

[21] Primitivo, original.

Esta primera etapa de mi trabajo teatral habría podido formar un todo cerrado y acabado.
Sin embargo, sólo significaba para mí la mitad del camino. Y es en ese punto donde se iniciaba la etapa más importante y fascinante, el momento en que esa REALIDAD DE LA VIDA descubierta penetraba, por medio de un acto casi místico, en la FICCIÓN (del drama). Se trataba, por supuesto, de la *Gran Entrée* del Teatro de los Muertos de la que ya he hablado anteriormente. Era precisamente esa REALIDAD de la vida, tan prosaica, de características tan limitadas por la práctica y por el utilitarismo cotidiano que hacía que infringirla de algún modo daba paso a una interpretación extraña e increíble, que podía sugerir actuaciones del «otro lado» y del otro mundo.

Crisis del lugar real

En algún momento la idea del LUGAR REAL se me volvió pesada y desgastada debido al viejo fenómeno que conduce a la vulgarización de la recepción, su familiarización y convencionalismo.
Me refiero a la primera etapa de mi trabajo teatral, que llamaría: la etapa del *happening*.
Vamos a examinar el asunto más de cerca.
Un LUGAR REAL, un espacio cotidiano definido por su uso (por ejemplo, una lavandería) (real o preparado y «fabricado» para ese fin), está marcado por el carácter uniforme de todos sus elementos: el entorno, los objetos, los utensilios indican que se trata, como por ejemplo en este caso, de una lavandería. Los actores también pertenecen a ese lugar y desempeñan funciones y papeles relacionados y determinados por ese lugar (la lavandería).
Sin embargo, quienes importaban realmente eran los espectadores. ¿Quiénes eran los espectadores que estaban en ese lugar (en la lavandería)?
Podrían ser clientes (de la lavandería), visitantes, curiosos, tran-

seúntes accidentales o, también, personas llevadas con artimañas a ese lugar, gente que ha caído en una trampa. ¡Víctimas! ¡Sí! Éste quizá sería el término más adecuado.

En ese caso se les privaba de los privilegios propios del estatus del espectador, que incluyen la posibilidad de mantener la distancia con los acontecimientos que suceden en el escenario, tener una opinión propia, disfrutar de cierta superioridad respecto al escenario y los actores e, incluso, hacer de jueces.

También se les privaba de la posibilidad de vivir sensaciones superiores, de los que ellos se consideraban acreedores. De hecho, creían inquebrantablemente que el arte debía ofrecerles sólo sensaciones; sensaciones de esa feria efímera de ilusiones, de ficciones, de extractos sublimes de la vida. En cambio, ellos habían sido atraídos con tretas a ese LUGAR REAL, y abandonados en él a su suerte, sin la defensa ni la protección que normalmente dispensan la ILUSIÓN y la DISTANCIA.

De pronto, se vieron arrojados a un lugar en el que se les obligaba a tocar la cruda y áspera materia de la vida, nada que ver con una obra de arte que sigue los sagrados mandamientos de la estética.

Se les igualó con el LUGAR, con sus FUNCIONES, se les mezcló sin contemplaciones con la materia de la vida y hasta se esperaba, de modo nada ambiguo, su participación. Durante un tiempo estas actuaciones estuvieron rodeadas de un sentimiento de decepción e indignación, hasta que la gente se acostumbró finalmente a ellas.

Y pasado un tiempo esa sustitución de la Ilusión por un choque brutal con la áspera materia de la vida real se convirtió en una técnica al uso, en un convencionalismo y, por último, en una moda pretenciosa.

La amenaza, la exposición a la sorpresa y al peligro creó una especie de estado masoquista cada vez más insoportable; sobre todo, porque ese nuevo placer del espectador, con sus dosis de

escalofrío, era en realidad falso e inseparable de la certeza de que el peligro era ficticio y la amenaza fabricada y fingida.
Y aquí mi aventura llegaba a su final. Había que buscar otras zonas vírgenes.
La gente había dejado de creer en la REALIDAD DEL LUGAR.
El lugar se había convertido de nuevo en ficticio.
Todo ese sistema había perdido su sentido y su finalidad.

El desarrollo posterior: el objeto

Los caminos del destino son inescrutables; con el tiempo el LUGAR, ese sustrato real en el que se asentaba la FICCIÓN del drama, se volvió demasiado pesado, sin vida y prosaico...
Las leyes del arte, impenetrables para la lógica humana, así como la estupidez del hombre convirtieron maliciosamente la realidad del lugar en... FICCIÓN.
La ILUSIÓN, ese reflejo del «otro mundo» y del «otro» teatro, el germen de toda metáfora, transformación y poesía, exigía un médium más ágil y con menos ataduras. Aunque evidentemente la idea del médium se oponía a los conceptos de ilusión y de ficción.
El médium seguía apostando por la realidad.
Pero esa realidad ya no podía expresarse a través del LUGAR, que imponía su ley a todos los elementos del teatro.
Ahora le tocaba el turno al OBJETO, que podía convertirse en médium.
Un ente autónomo, cerrado en sí mismo. *L´OBJET D´ART.*
Ese objeto tenía una peculiaridad: órganos propios y vivos: los ACTORES.
Por eso lo llamé BIO-OBJETO.
Los BIO-OBJETOS no eran atrezzo a disposición de los actores.
No eran «decorados» que rodeasen a los actores durante la «interpretación».

Formaban con los actores un todo inseparable.
Emanaban su propia «vida», autónoma, desvinculada de la FICCIÓN (contenido) del drama.
Esa vida, junto con sus manifestaciones, formaba el contenido fundamental del espectáculo. No era la fábula sino, más bien, la materia del espectáculo.
La exhibición y la manifestación de la «vida» de ese BIO-OBJETO no reflejaba ningún orden ya preexistente.
¡Era autónoma y, por ende, real!
BIO-OBJETO: obra de arte.

La «vida» del objeto como materia del espectáculo

La «vida interior» del OBJETO, sus características, su utilidad y su espacio imaginario formaban la materia del espectáculo. Y los actores se transformaban en órganos suyos, en miembros vivos. Parecían unidos genéticamente al objeto. Formaban una especie de BIO-OBJETO, que funcionaba, que producía el tejido de una acción bastante peculiar. Bien podía tratarse de una acción amorfa (la llamé «informal»), o de una mecánica.
Sin los actores, ese objeto no era más que un amasijo de restos desgastados, incapaz de actuar.
Por otro lado, el trabajo del actor, su papel y función, venían condicionados por ese objeto, tenían su origen en él.

Drama: mundo de ficción y su lugar en el bio-objeto

La FICCIÓN (contenido) del drama se «transparentaba» a través de la «vida» de esos bio-objetos, se perdía y se encontraba una y otra vez. Creo que la palabra «transparentarse» es la más acertada.
El hecho de que la fábula del drama, de la FICCIÓN, desapareciese y reapareciese, era una peculiaridad importante.
Podía perderse inesperada e inexplicablemente, para volver a

aparecer más tarde.
Entonces los actores retomaban de nuevo la acción y sus papeles, aunque con algo de pereza, como si estuvieran concentrados en su propia existencia interior, como si les estuvieran «coaccionando».
En la obra *En una pequeña casa de campo,* atribuí a los personajes de Lacayo-Totumafacki-Enterrador y a los de la Niñera y Alcahuete el papel de coaccionadores.
En la obra *Dandis y antiguallas* desempeñaba un papel similar una pareja de Guardarropas-Payasos Lúgubres.
En *El loco y la monja,* dos Tristes Verdugos.

Lo que conocemos como desarrollo en el arte y su cronología
En la práctica, la lógica de la sucesión evolutiva de los fenómenos artísticos no siempre discurre parejamente con la cronología.
No deja de fascinarme el hecho de que el TIEMPO en el arte, en su transcurso, se asemeje al concepto de eternidad.
Como si en el arte no existiera ni el pasado ni el futuro.
Como si el fenómeno de adelantarse y de sucederse no tuviera cabida en él.
Sólo más tarde, después de su culminación, ordenamos los hechos de acuerdo con la lógica de nuestro tiempo, en una cadena de causas y efectos.
Mi empeño en explorar los vínculos entre las ideas, en intentar ordenarlas, definirlas y analizarlas me ha ayudado a explicar mi trabajo pasado, cada vez más abultado, a encontrar el sentido en las transformaciones por las que había pasado, así como a descubrir la salida.
Sin embargo, a medida que pasa el tiempo uno tiene la sensación de que todo se queda invariablemente encerrado en un interior inimaginable.
Parece como si todo se enlazara, como si todo existiera al mismo

tiempo.
La idea de OBJETO, que había surgido del concepto de LUGAR REAL para sustituirlo cuando éste se hubiera agotado, se impuso antes de tiempo. Podemos encontrarla en el año 1961, antes de que se hubiera agotado el concepto de LUGAR REAL, en el espectáculo *En una pequeña casa de campo* y también un poco más tarde, en el año 1963, en el espectáculo *El loco y la monja.* De hecho, el concepto de LUGAR REAL me resultó tremendamente «útil» también más tarde, en el año 1967, en el espectáculo *La gallina acuática,* incluso en el 1972 en la obra *Dandis y antiguallas.*
Puede decirse que mi idea de objeto en 1961, surgida en la obra *En una pequeña casa de campo,* era, desde el punto de vista actual, una especie de presentimiento.
Por tanto, es de lo más correcto conocer el OBJETO.
Por ejemplo:

EL ARMARIO
Un armario auténtico y viejo.
Ese armario no era parte del decorado ni del escenario.
Una vez abierto se descubría que guardaba en su interior a personas vivas: actores.
El armario no era un envoltorio escénico extraño, en el que los actores interpretaban la obra *En una pequeña casa de campo.*
El armario representaba un armario, nada más.
Constituía una REALIDAD autónoma.
Los actores eran parte del armario, como si vivieran en él.
Existían.
El armario era un espacio imaginario privilegiado.
El interior de un armario esconde recovecos oscuros y misteriosos, territorios que están al margen de la conciencia oficial, prácticas secretas, conductas «perversas».

Un armario realiza la acción de «guardar». La acción de guardar, de esconder puede dar pie a un sinfín de episodios de lo más insólitos.

Sobre unas perchas cuelga ropa de vestir que forma parte de nosotros mismos y que posee la fuerza misteriosa de la transformación, la metamorfosis, el «disfrazamiento». El armario guarda nuestros bienes, nuestros recuerdos, nuestro pasado, reminiscencias, cartas, secretos...

Dentro de un armario las personas parecen criaturas disecadas, una vez abiertas las puertas se precipitan al exterior o se esconden en rincones oscuros a los que no suele llegar la luz.

Dentro de ese armario, que tiene su vida «organizada», unos actores colgados en unas perchas monstruosas, como si fueran prendas de vestir, pronuncian sus incomprensibles diálogos.

O, mezclados con bultos y sacos, se hacen pasar por prendas, esa categoría ínfima de objetos, pierden su dignidad individual, descienden a las profundidades de la razón, se vuelven infantiles...

MÁQUINA FUNERARIA

El segundo objeto en este espectáculo era la Máquina Funeraria, que tenía la forma de un enorme molinillo de café (para ser más exactos, una picadora de carne, tal y como se descubría a medida que avanzaba la acción).

La máquina estaba cubierta por una enorme lona impermeabilizada, gruesa y sucia, atada con cuerdas. En la parte superior podía verse el orificio de entrada y, en la inferior, un cajón forrado de chapa con unas ruedas para poder moverlo. En el cajón cabía una persona.

Un canal bastante amplio unía el agujero superior con el cajón. El mecanismo interior, ajeno a la mirada de los espectadores, se completaba con un espantoso tornillo y una manivela para girar

situados a un lado. El desproporcionado tamaño del molinillo sugería la existencia de una vida «interior» y permitía imaginar las posibles funciones de ese objeto monstruoso y lúgubre.
El objeto adoptaba la forma de una MÁQUINA.
Era mi primera MÁQUINA TEATRAL.
Autónoma y metafórica.
Más tarde, habría otras.
Una especie de *objet d´art.*

EL CARRO DE BASURA
En el espectáculo *En una pequeña casa de campo* aparecía un objeto más: un CARRO DE BASURA de la Empresa Municipal de Limpieza.
Ese *chariot* horrible hacía las veces de cochecito para dos bebés.
Éste fue mi primer LUGAR MÓVIL.

Escribo estas palabras desde la perspectiva de muchos años. Puede que mi memoria ordene hoy esos hechos de modo más «lógico». Y es que sobre ellos se han ido sobreponiendo nuevas experiencias. Para dar una imagen fidedigna me gustaría citar a continuación mis apuntes originales y la descripción del ARMARIO que hice en el año 1961, en mi etapa de Teatro Informal.

Armario
El armario se convirtió en mi *objet trouvé.* Emplazado en el escenario (en 1957, en el teatro Cricot 2) como único objeto, desempeñó el papel de catalizador central de todas las vicisitudes y secretos humanos. Más tarde, en el año 1961, en la obra de S.I. Witkiewicz *En una pequeña casa de campo* (también en el teatro Cricot 2) el armario se convirtió en el principal espacio escénico. Es decir, era el mundo entero. En este caso, las consecuencias de esta apuesta fueron mucho más importantes.

No debemos dejarnos llevar en nuestro análisis
por la aparente ingenuidad de las afirmaciones.
Dejemos que nuestra imaginación supere los límites
que, supuestamente, marca la sencilla evidencia de los fenómenos, unos límites trazados arbitrariamente por
nuestra pequeña y estrecha mentalidad.
¡Nuestras actuaciones empiezan allí!
A decir verdad, un armario es un objeto
de características ambiguas y oscuras.
¡Es llamativo que ese objeto logre
mayor expresión y significado propio
cuando
está... cerrado!
Es entonces cuando, de pronto, adquiere un significado y un prestigio merecido.
Se consolida.
En ese preciso momento superamos el límite de lo ridículo,
liberados de todas las acusaciones,
actuamos asumiendo nuestros riesgos.
Ensanchamos nuestra escala sensitiva.
Y, de pronto, el objeto en cuestión (el armario)
experimenta cambios violentos e inexplicables:
se separa del entorno, se encierra en sí mismo, se aísla.
¡Y empieza realmente a fingir!
En la mayoría de los casos hace de fachada adornada de una casa, asimila con rapidez y facilidad
el estilo correspondiente
dependiendo de las circunstancias,
y en ese eclecticismo barato,
sospechoso, realizado a toda prisa,
¡intenta confundirnos y, sencillamente, engañarnos!
Y, a medida que ese juego se vuelve más traidor

y las funciones fingidas del objeto en cuestión (armario)
despliegan ante nosotros sus encantos engañosos,
su existencia crece aún más
en nuestra imaginación,
superando las relaciones
temporales,
acostumbradas,
habituales
y los usos domésticos.
Crece
en el otro lado.
Sus alas (las del armario)
se abren vehementemente como un telón
y nos conducen hacia territorios cada vez más profundos y oscuros
de ese, uno pensaría, INTERIOR doméstico.
Ahora,
en ese clima sofocante y bochornoso,
los sueños tejen su propia fábula,
germinan pesadillas de noche,
prácticas que no soportan la luz del día,
conductas depravadas,
delirios febriles
desvergonzados y crueles,
y en ese momento
y no en unos espacios místicos y nebulosos
sino separados por la pared fina y frágil
de la realidad cotidiana,
presentimos y rozamos los estados de no ser
y de la Muerte.

Todo eso sucedió

en el teatro Cricot 2,
en el año 1961.
Bastó con abrir el armario.

Cracovia 1961

Para ser fiel a mi «historia» me gustaría citar a continuación la descripción de otro BIO-OBJETO del año 1967 que denominé MÁQUINA ANIQUILADORA.
Se trataba de un objeto construido (y no prestado de la realidad cotidiana).
Únicamente las partes de esta máquina monstruosa eran reales: ¡míseras, viejas sillas plegables!
Eran estas sillas las que se unían a la REALIDAD: por supuesto a la Realidad del Más Ínfimo Rango, que desde el punto de vista práctico convertían la MÁQUINA en inútil y ridícula.
En cambio, en el ámbito del arte adquiría competencias insólitas y universales.
He aquí su descripción:

[En la presente edición, el texto en cuestión está incluido en el capítulo «Manifiesto del teatro cero», apartado Descripción del escenario, en la página 55]

Pupitres en *La Clase Muerta*

En una CLASE siempre hay pupitres. Sin embargo, en este caso concreto no se trataba de una CLASE-LUGAR REAL, sino de un vacío negro; delante de él se detenían todos los espectadores.
Por si fuera poco ridículo, un cordón fino cerraba el paso a modo de barrera.
De hecho, parecía como si existiera otra barrera, mucho más imponente y poderosa.

Los pupitres escolares colocados en ese vacío negro y desesperante constituían un llamativo ejemplo de BIO-OBJETO.
Servían para sentarse, apoyarse, madurar, todos los estados y sentimientos humanos tenían cabida en ellos: el sufrimiento, el miedo, el amor, los primeros impulsos de la amistad, la coacción y la libertad.
Los pupitres imponían rigor y orden al cuerpo humano vivo, que tiene una propensión a «utilizar» el espacio caóticamente.
Eran una especie de placenta de la que nacía algo nuevo e inesperado,
algo que, por un breve tiempo, quería abandonar los bancos e introducirse en ese espacio vacío y negro,
pero que, una y otra vez, ¡retrocedía y volvía a los bancos como a su casa materna-placenta!

Habitación. ¡Quizá una etapa nueva!
Al cabo de largas vacilaciones e innumerables transformaciones la HABITACIÓN del espectáculo *Wielopole, Wielopole* adquirió su forma final que distaba mucho del LUGAR REAL y del concepto de BIO-OBJETO.
Incluso este segundo concepto se había vuelto algo demasiado material y pesado.
Se trataba de crear una estructura a partir de recuerdos y de una memoria de grado mucho más superior que la de *La clase muerta.*
A continuación reproduzco los apuntes de los ensayos del espectáculo *Wielopole, Wielopole* que no se refieren únicamente al espacio sino al contenido. Porque el espacio también constituía el contenido y la idea de ese espectáculo.

Resulta difícil delimitar la dimensión espacial de un recuerdo.
He aquí la habitación de mi niñez,

que amueblo una y otra vez
y que se muere constantemente.
Junto con sus inquilinos, dicho sea de paso.
Los inquilinos son mi familia.
Todos ellos repiten sin fin sus tareas
estampadas como en un negativo, para la eternidad.
Concentrados en el mismo gesto,
siempre con la misma mueca en la cara
van a repetir hasta el aburrimiento,
las mismas acciones banales,
básicas, indeterminadas,
exentas de toda expresión y finalidad.
Lo hacen con una meticulosidad exagerada y obtusa,
con una obstinación aterradora,
son persistentes;
estas pequeñas tareas llenan nuestra vida...
Son ENVOLTORIOS MUERTOS
que conquistan su propia realidad y significado
mediante esta REPETICIÓN obstinada.
Quizá sea una de las propiedades del RECUERDO,
ese ritmo de latido
que vuelve una y otra vez
y que termina en un vacío,
fútil...

Pero, aún queda el lugar de «DETRÁS DE LA PUERTA»,
allí, en la parte trasera y en la periferia de la HABITACIÓN,
un espacio diferente,
de otra dimensión,
donde se acumula nuestra memoria
y donde fermenta nuestra libertad,
es en ese lugar pobre,

allí, en algún «rincón»,
«detrás de la puerta»,
en el interior inconmensurable de la imaginación...
estamos en la puerta despidiéndonos de nuestra niñez,
impotentes,
en el umbral de la eternidad y de la muerte,
en ese espacio pobre y oscuro...
detrás de la puerta
se ha desencadenado la tempestad y el infierno humano,
crecen las olas del diluvio,
las frágiles paredes de nuestra HABITACIÓN,
de nuestro tiempo
cotidiano, «de calendario»...
Los acontecimientos importantes se acercan inexorablemente,
basta con abrir la puerta...

Y ahora mis reflexiones sobre el espectáculo *Wielopole, Wielopole,* que tuvieron como resultado numerosas transformaciones del espacio.

LA HABITACIÓN no puede ser un LUGAR REAL (según ha quedado establecido).
No puede ser una habitación de verdad. Teniendo en cuenta el tamaño de la sala, la habitación no podría ser el espacio íntimo del cuarto de un niño sino una sala de reuniones.
Además, hay un motivo más importante:
la habitación no puede ser de verdad, es decir, no puede existir en nuestro tiempo, ya que es una habitación emplazada en la MEMORIA, en el RECUERDO, que amueblamos y que fenece una y otra vez. Que «late».
¡Ésta es la estructura real de un recuerdo!
Del mismo modo, la HABITACIÓN no puede estar «dispuesta»

en el lugar donde termina el espacio de la platea y que llamamos escenario.
Como mucho, sería un decorado que destruiría de inmediato y despiadadamente cualquier esperanza de alcanzar LA REALIDAD.
Cualquier intento de análisis lógico y de pensamiento racional tiene que rendirse ante esos dilemas. Posiblemente nos veremos obligados a ampliar el concepto de la REALIDAD al terreno físicamente volátil de la MEMORIA.
A reconocer la MEMORIA como la única REALIDAD en este caso.
Es decir, crear una estructura real de la MEMORIA, sus actuaciones y expresiones.
Es decir, trasladar el concepto de la REALIDAD al plano de lo que SUCEDE, DEL TRABAJO INTERPRETATIVO...
Eso queda claro en la medida en que el espectáculo carece de la FICCIÓN (del drama) que exigiría y generaría la ILUSIÓN DE REPRESENTACIÓN.
Debería existir únicamente la REALIDAD.
¡Y eso es lo que ocurre!
«EL SUCEDERSE» –sobre el escenario-
es esa REALIDAD.
¡UNA REALIDAD NUEVA! Una estimulación del recuerdo.
Del pasado.
UNA ACTUACIÓN DE LA MEMORIA.
¡Real porque... es fútil!

Posdata:
Wielopole, Wielopole acaba apenas de iniciar su vida. Quizá en un tiempo no lejano nos revelará muchos de sus misterios escondidos.

Escrito en Firenze, París, Cracovia y Gdańsk, 1980.

Lecciones milanesas

Lección primera

26 de junio de 1986

Quiero presentar el programa de nuestro trabajo.
Me veo obligado a pronunciar esta palabra: instruir. Instruirse.
No me da vergüenza. Nunca he dejado de aprender,
desde el momento en que decidí ser pintor.
Sabía que la pintura francesa era grande.
Sin embargo, en Polonia no había cuadros de pintores franceses.
Así que tuve que estudiarlos en libros y reproducciones.
Este aprendizaje no tenía nada de «escolar». ¡Lo importante era tener imaginación y el deseo de imaginar!
Mi primer contacto con la pintura francesa se produjo después de la guerra, en el año 1947.
No estoy seguro de que este encuentro físico tuviera mayor importancia
que aquel que se había producido en mi imaginación. Fue diferente, material,
una verificación. Personalmente, siempre he preferido los cuadros que yo he imaginado.
Mi trabajo creativo ha consistido siempre en un continuo descubrimiento de temas para mí desconocidos.
En cierto sentido, se trataba de un aprendizaje. Era un viaje
–en busca de tierras nuevas mientras la meta se alejaba– en el que dejaba atrás los países conquistados.
Los artistas tienen que aprender, descubrir, conocer y dejar atrás los territorios conquistados...
Os echaré una mano.
Me gustaría que durante este encuentro aprendierais algo conmigo.

Compartiré con vosotros mi experiencia de ciertos fenómenos del arte contemporáneo e, incluso, os ofreceré mi propia interpretación de ellos.
Vuestro aprendizaje no puede ser «escolar», tiene que ser creativo.
Intentaré transmitiros con claridad la esencia misma del fenómeno, de las tendencias inherentes a cada movimiento artístico.
Tenéis que comprender las cosas hasta el extremo de llegar (casi) al mismo compromiso que las personas que descubrieron y crearon el fenómeno artístico en cuestión.
Se trata de un compromiso un poco utópico, pues se refiere a hechos pasados.
Pero, en fin, ¡vamos a intentarlo!
El pasado y sus descubrimientos están latentes en nuestra cultura y en nuestro tiempo.
Nos acercaremos al teatro desde el horizonte de otras disciplinas.
Hay que abarcar todo el arte para entender la esencia del teatro.
La creciente «profesionalización» del teatro conduce a su ruina.
Se trata de un hecho singular. El teatro carece de un punto de apoyo propio.
Se apoya en la literatura, el drama, los espectáculos visuales, la música, el baile, la arquitectura.
Estas disciplinas «penetran» en el teatro pero no «nacen» de él.
Es más: todos estos elementos forman la materia del teatro.
Intentemos descubrir la verdadera *UR-MATERIE*, la MATERIA ORIGINAL del teatro, el ELEMENTO PURO del teatro.
¡Independiente! ¡Autónomo!
Por paradójico que pueda parecer, la consecución de ese objetivo será el resultado de abarcar y conocer TODO EL ARTE contemporáneo, sus ideas, problemas,
conflictos...

Abstracción

La abstracción, en el sentido radical de la palabra, ha sido un fenómeno infrecuente en el teatro. Alcanzó su plena realización con la Bauhaus, con el teatro de Oskar Schlemmer.

LOS ELEMENTOS DE LA ABSTRACCIÓN: el cuadrado, el triángulo, el círculo, el cubo, el cono, la esfera, la línea recta, el punto, junto con los conceptos de espacio, de tensión y de movimiento, forman los elementos del drama.

Pueden explicarse en categorías
filosóficas, humanas, psicológicas. Cada uno de estos elementos posee
una esencia propia y un carácter irrevocable y definitivo.

Línea, eternidad; círculo, repetición; punto, soledad. Con ellos, al igual que con las peripecias vitales, los conflictos y las catástrofes, se puede construir un drama igual de interesante que una tragedia griega.

Una obra abstracta nace, se desarrolla, conquista el mundo y lo domina.

LA IDEA DE UNA OBRA INDEPENDIENTE DE LA NATURALEZA, AUTOSUFICIENTE:
pura creación de la mente y del cerebro humanos, que derroca la esclavitud
y el reinado del mundo de los objetos; que no necesita la ayuda
ni la protección de la naturaleza; que no se humilla ante ella, que no busca en ella
su salvación, sino que se sitúa por encima de ella,
esa obra de arte independiente nació en el inicio de una época que no vaciló en proclamarse la época del hombre, el Señor de la Creación.

Su victoria parecía cercana y segura.

Hoy estamos dispuestos a modificar considerablemente esa

opinión.
Pero erradicar la abstracción de la historia del hombre es algo imposible.

Mi concepto de la abstracción puede parecer blasfemo en comparación con la definición purista de esta corriente.
En mi opinión, la abstracción es la ausencia de objeto.
Esa ausencia es muy importante. Considero que el enorme dramatismo de la abstracción en su conjunto radica en la ausencia de objeto.
En la ausencia de la figura humana.
Es como si cruzásemos el umbral de la visibilidad.
Como si unas fuerzas invisibles representaran una tragedia antigua.
SIN EMBARGO, LA FIGURA HUMANA HA VUELTO,
TAMBIÉN EL OBJETO.
Imaginemos que sobre el escenario de la Abstracción entra un hombre desnudo que... lleva... una silla.
Un hombre y un objeto.
Esto no es un retorno del exilio. Ni la derrota de la abstracción como consideran
los seguidores primitivos del realismo.
La evolución de las diferentes posturas y formas de pensar, a menudo contradictorias entre sí, no traza una línea recta y ascendente. Tiendo a pensar que son como sacudidas, formaciones espontáneas que siguen rumbos diversos,
que sus causas son imprevisibles y desconocidas, y pienso que, si algo desaparece, eso no quiere decir que muera, sino que se ha refugiado en su interior, que palpita...
APARECE OTRO OBJETO.
No se trata de ese objeto al que el arista ofrecía sus servicios reproduciéndolo fielmente en un cuadro.

El nuevo objeto es ARRANCADO DE LA REALIDAD DE LA VIDA,
DESPOJADO DE SU FUNCIÓN VITAL,
SU CARÁCTER DE OBJETO,
QUE NOS IMPEDÍA VER SU ESENCIA.
Eso ocurrió en el año 1916.
El responsable fue Marcel Duchamp.
Duchamp vació el objeto de su significado estético.
Lo llamó *OBJET PRÊT*.
El objeto puro.
Se podría decir: ¡ABSTRACTO!
Había una influencia «clandestina» de la abstracción.
Desde entonces han transcurrido veintisiete años en los que ese gran descubrimiento
ha pasado al olvido.
AÑO 1944. CRACOVIA. EL TEATRO CLANDESTINO.
EL RETORNO DE ULISES DESDE ESTALININGRADO.
La abstracción, que sobrevivió en Polonia hasta el estallido de la guerra
(lo que no quiere decir que fuera un fenómeno tardío),
desapareció en los años del brutal genocidio.
Es lo que suele ocurrir en estos casos.
La brutalidad inherente a la guerra era demasiado ajena
a esta idea purista.
La realidad era más fuerte.
Toda idealización resultaba impotente,
y lo mismo le pasó a la obra de arte,
en cuanto re-producción de carácter estético,
porque el hombre cercado por bestias humanas, rabioso, maldijo el ARTE; menos mal que tuvimos fuerzas suficientes para agarrar lo que
TENÍAMOS A MANO, UN OBJETO REAL,

y ¡proclamarlo obra de arte!
Aún más:
nuestro objeto era pobre, MÍSERO, imposible de convertirse en útil, antes
de acabar en un basurero.
¡Un objeto despojado de su función vital y protectora, desnudo, inservible, artístico!
¡Un objeto que daba pena y LÁSTIMA!
Este objeto era completamente diferente al anterior.
Una rueda de carro embarrada.
Una tabla podrida.
Un andamio manchado de cal.
Un asqueroso altavoz que escupía comunicados de guerra... sin sonido...
Una silla de cocina...
¿Qué hizo la abstracción,
qué influencia viva ejerció a pesar de no estar en
el primer plano?
Por primera vez en la historia apareció un objeto
despojado de su función vital.
Estaba vacío.
No se justificaba por necesidades ajenas
sino que se limitaba a estar ahí.
Ha mostrado su existencia.
Cuando se le atribuía alguna actividad relacionada con su función,
era como si esa actividad hubiera sido realizada por primera vez desde
la creación del mundo.
En *El retorno de Ulises,* Penélope se sentaba en un taburete de cocina y
manifestaba y mostraba ostensiblemente que el hecho de estar

sentada
era el primer acto que le confería «humanidad».
¡El objeto adquirió función histórica, filosófica,
artística!
El objeto dejó de ser parte del escenario
y se convirtió en rival del actor.

Lección segunda

26 de junio de 1986

Más sobre la abstracción

(Sobre el escenario hay dos personas, una blanca, otra negra.
La figura blanca traza un CÍRCULO mientras se desplaza.
La negra va de un lado al otro dibujando una LÍNEA RECTA.
Desde el proscenio hasta el fondo del escenario. Junto al círculo.)
Las figuras humanas no hacen nada útil para la vida.
No actúan movidas por estímulos psicológicos ni emocionales.
Por lo tanto, pertenecen a un sistema abstracto.
Las acciones se repiten. Puede que no tengan fin.
De este modo se confirman y definen aún con mayor fuerza.
La repetición nos obliga a reflexionar, a hacer una interpretación dramática de lo que vemos.

Estudio[22]**:** ***Círculo y línea recta***

Una persona traza un CÍRCULO. Otra hace algo que se considera
opuesto al CÍRCULO: una LÍNEA.
Cuando la línea recta se acerca al círculo, crece la tensión dramática.
Cuando pasa de largo y se aleja: el peligro desaparece.
La repetición nos hace pensar en lo infinito,
en nuestra vida frente a lo infinito,
en el acercamiento de ALGO,
en el paso del tiempo y en la desaparición...

[22] El autor emplea el término en el sentido de un estudio musical.

Una vez más la abstracción
Estudio: *La inmovilidad del objeto*
En medio del escenario hay una caja en un marco rectangular.
El objeto está todo el tiempo inmóvil.
A la izquierda del escenario aparece la figura blanca de un hombre.
El hombre se dirige hacia el objeto con paso estereotipado.
Cuando está delante del objeto se detiene como si tuviera prohibido el paso.
Da media vuelta y, con el mismo paso, se dirige al punto de partida.
Cuando da media vuelta e inicia el camino de vuelta,
aparece una figura negra a la derecha del escenario.
El hombre camina con paso estereotipado hacia el objeto.
Lo alcanza exactamente en el preciso instante en que
la figura BLANCA desaparece a la izquierda del escenario.
El hombre NEGRO da media vuelta y regresa. Desaparece.
En ese momento aparece el hombre BLANCO y empieza a caminar.

La inmovilidad del objeto
Un objeto inmóvil es un *SACRUM.* Está prohibido tocarlo.
Está prohibido superarlo.
Es un objeto impenetrable para la mente humana.
Un objeto ajeno a la mente humana.
Y en LO AJENO reside el concepto de drama.
La imitación de un objeto sobre un cuadro encierra una ingenua creencia en el conocimiento, en la posibilidad de conocer el objeto por este método.
En la década de 1960 los neorrealistas quisieron «barruntar» el objeto a través de su destrucción.
(El escultor francés César realizó sus famosos compactos de

coches, el italiano Rotella arrancó carteles y pósters para hacer cuadros con sus jirones y restos.)
Mis «embalajes» eran un intento de «barruntar» la naturaleza del objeto.
Escondiéndolo, envolviéndolo. Fue en el año 1962.
(Mi *Manifiesto de embalajes.*)

El misticismo de la abstracción
Algunos oyentes me plantearon esta cuestión.
Respondo: sí, hay misticismo en la Abstracción.
En la auténtica Abstracción.
El *Cuadro negro sobre fondo blanco* de Malévich es
un mundo.
El «fondo» blanco es igual de real.
Los dos elementos forman una unidad.
¡Dos equivale a uno!
En Malévich el cuadrado es la realidad. Es un objeto.
Sus imitadores sólo eran estetas.
Este cuadrado real existe del mismo modo que su concepto en la geometría.
En el lenguaje religioso, este cuadrado es
un DIOS.
Gracias a este cuadro podemos formular hoy una definición paradójica: no existe ninguna diferencia entre la abstracción y el objeto.
Es una UNIDAD MÍSTICA.
Es posible que la ABSTRACCIÓN sea la representación del OBJETO
en el otro mundo,
que existe
y que el arte intuye.

Lección tercera

27 de junio de 1986

Más sobre la abstracción, el espacio, la tensión, el movimiento
Ayer hablamos de los conceptos de Abstracción definidos por los conceptos geométricos (CÍRCULO, TRIÁNGULO, CUADRADO, LÍNEA, PUNTO...)
Hoy me gustaría pasar a conceptos de Abstracción más generales:
EL ESPACIO, LA TENSIÓN, EL MOVIMIENTO.
Estos conceptos están vigentes también en el teatro.

Espacio – *Ur-materie*
Me fascina la idea y la suposición –quizá mítica o utópica–
de que en cada obra de arte existe,
independientemente del artista, una especie de *UR-MATERIE*,
que se moldea sola y que alberga todas
las variantes de la vida posibles e inagotables.
Eso no disminuye para nada la participación del artista en la creación de la obra
ni limita su imaginación. ¡Al contrario!
Encauza sus capacidades por el buen camino.
¡Y acertado!
Al parecer, es precisamente en esta capa más profunda del proceso de creación donde nace la existencia autónoma de la obra.
Creo en esta SIMULTANEIDAD Y EQUIVALENCIA de actuaciones, por un lado mías, individuales, y por otro, las de esa Materia Original.
Sin embargo, esta *unité* sigue siendo un misterio inexplicable de la creación.

Espacio

¡La *UR-MATERIE* es el espacio!
Siento como late.
El espacio,
que no tiene punto de apoyo ni límite,
que se aleja y huye a diferente velocidad,
que se acerca
por todos lados y se dirige hacia el centro,
que se eleva, se hunde en las profundidades,
que gira sobre un eje vertical, horizontal, oblicuo...
que no vacila en irrumpir dentro de una forma cerrada,
en sacudirla con giros bruscos,
en arrebatarle su aspecto cotidiano...
Los personajes, los objetos se convierten en una función matemática del espacio
y de sus peripecias...
el espacio no es un contenedor pasivo
en el que colocar los objetos y las formas...
El ESPACIO es por sí solo un OBJETO (de creación).
¡El principal!
¡El ESPACIO cargado de ENERGÍA!
El espacio que se contrae y se dilata.
Precisamente estos movimientos moldean las formas y los objetos.
¡El espacio alumbra las formas!
El espacio condiciona las relaciones entre las formas y sus TENSIONES.
La TENSIÓN es el actor principal del espacio.
MULTIESPACIO...
En realidad, conseguirlo es un juego de niños.
Eso sí, exige una intervención permanente de la voluntad,
cambios bruscos.

Reducimos el ESPACIO a una SUPERFICIE PLANA.
Dotamos de diferentes movimientos a esta superficie plana.
MOVIMIENTOS DE ROTACIÓN,
alrededor de un eje inclinado hacia el cuadro:
de forma vertical, horizontal, oblicua...
Este movimiento exige una OPOSICIÓN constante.
MOVIMIENTO PENDULAR,
cuyas oscilaciones,
a causa de la pérdida
y recuperación del equilibrio,
condicionan el desarrollo,
el CRECIMIENTO del espacio.
MOVIMIENTOS DE DESLIZAMIENTO (de superficies planas),
DE DESLIZAMIENTO HACIA DELANTE,
DE DESLIZAMIENTO HACIA ATRÁS,
de tapar y de destapar.
MOVIMIENTOS DE CAÍDA Y DE ELEVACIÓN,
MOVIMIENTOS DE RETIRADA hacia los lados, hasta la desaparición.
MOVIMIENTOS DE ACERCAMIENTO Y DE ALEJAMIENTO.
La BRUSQUEDAD Y LA RAPIDEZ de estos movimientos
crean nuevos valores:
TENSIÓN
y cambio de ESCALA.
La tradición pictórica que arranca con la aplicación en el Renacimiento
de leyes ópticas de la perspectiva a la pintura, ha concebido siempre
el espacio como algo limitado al propio cuadro.
La TENSIÓN era el resultado de estas leyes de la perspectiva
y de un espacio único y uniforme.

LA ABSTRACCIÓN descubrió y aplicó las leyes del MULTIESPACIO
(ésta es mi interpretación del nuevo espacio).
En el párrafo anterior describí todos sus aspectos.
En este caso la TENSIÓN en un cuadro no nace
(subrayo: en un cuadro, en la pintura)
de forma mecánica tal y como fue antes, como resultado de una ilusión óptica,
de disminuir y aumentar la escala de los objetos y las figuras.
Aquí, la TENSIÓN surge gracias a la dinámica, la energía,
gracias a la vida del ESPACIO.
Sin embargo, cuando se aplican y «trasladan»
a las propiedades de la superficie plana de un lienzo,
que hace que los efectos de un espacio vivo y dinámico puedan confundirse fácilmente con los efectos de ilusión de la perspectiva, he descubierto (insisto una vez más, según mi interpretación del multiespacio) que las TENSIONES son producidas por la energía del espacio «manipulada» a su vez por el creador del cuadro,
que, en cierto sentido, se asemeja a un demiurgo.
El ESPACIO dirigido por la voluntad del creador,
se encoge, se estira, se eleva, se hunde, pierde el equilibrio,
se aleja y se acerca...

En el teatro la TENSIÓN posee similares valores y causas.
La tensión nace de las relaciones entre los personajes,
de los movimientos de manos, piernas, de todo el cuerpo,
de las distancias entre los personajes que pueden disminuir
o aumentar...
del uso de los objetos adecuados...
Los estudiantes representan estas tensiones en un breve sketch titulado *El hombre y su sombra.*

Estudio: ***El hombre y su sombra***

En el centro hay un hombre de pie. Está inmóvil. La luz sí que se mueve.

Aparece proyectada desde diferentes lados y alturas.

La sombra del hombre se modifica. Unas veces es muy larga, otras, corta y grande, a veces se encoge, otras, se estira...

¡La sombra está viva!

Ahora es agresiva, invasora, instantes después está al acecho, inquietante, más tarde resulta ridícula, deformada por una mueca de dolor, o por un grito...

Parte segunda: ahora no hay luz, otro actor se echa
al suelo
como si fuera la sombra del hombre que sigue de pie,
el hombre que está de pie mueve sucesivamente las manos, los pies, el cuerpo, la cabeza,
el otro actor hace lo mismo, repite los movimientos del primero pero en posición horizontal, desde el plano de la sombra.

Ahora un segundo actor se tira al suelo, como una segunda sombra, más tarde un tercero: ya hay tres sombras,
el hombre de pie continúa haciendo movimientos, de forma sucesiva respecto a los tres actores-sombras,
cada vez más deprisa, para, finalmente, «fundirse»
con ellos formando una unidad...

Lección cuarta

27 de junio de 1986

(Los estudiantes presentan sus trabajos:
La inmovilidad del objeto
El círculo y la línea recta
El círculo corredor
El hombre y su sombra.)

Pienso que todos los trabajos son buenos, es más, son también sencillos y poco pretenciosos.
Todos ellos expresan el dramatismo escénico en categorías de pura abstracción,
y eso ya es mucho.
Una observación: me resulta difícil juzgar la obra
de otro artista. Considero que un artista no tiene derecho
a juzgar a otro. En público. Por esa razón nunca fui
miembro de ningún jurado.
Es un principio moral del artista.
Puede que una obra de arte ajena me resulte indiferente.
Me pasa a menudo. Cada vez con más frecuencia.
Otra observación: en los trabajos representados había cierta dosis de humor muy particular. Muy bien.
Desconfío de la falta de humor, de la seriedad y del gesto serio.
Siempre implican falta de inteligencia.
¡Oskar Schlemmer, cuyo nombre se ha oído aquí en varias ocasiones,
representaba sus estudios abstractos, de una austeridad insólita,
vestido y maquillado como un clown!

Constructivismo

(Sobre el escenario se colocan construcciones hechas de elementos encontrados en un almacén: un podio inclinado, unas tablas, unos pilares, un andamio, una escalera, una rueda de bicicleta, unos aros...)

(Antes de que los estudiantes «escriban una obra» para esta construcción, parecida a una máquina de interpretar, leo mi ensayo sobre el constructivismo procedente del conjunto de textos titulados «El lugar teatral».)

En el teatro tradicional el escenario es el espacio
en el que todo es ficción, todo es artificial,
fabricado con el fin de crear una ilusión.
Con este fin se esconde celosamente y oculta al público toda la maquinaria.
El espectador contempla sólo los espejismos de los paisajes, de las calles, de las casas y sus interiores.
Porque por detrás, todo ese mundo se descubre artificial, barato, hecho de papel mâché, un mundo de usar y tirar.
Pero, si nos adentramos más en esa jungla, veremos que aparte de esa imitación y de esa fachada «impresionantes» existe la «PARTE TRASERA».
El verdadero escenario.
Enorme y amenazante. Un poco agazapado. EXTRAÑO.
Primitivo. En cierto sentido, parece domado por ese envoltorio dorado, suntuoso y cubierto de terciopelo de los balcones, las cariátides, los palcos y las butacas.
Detrás de un cielo bucólico azul se erige un falso muro.
Detrás del verdor resplandeciente de los árboles y los mármoles de los palacios «trabajan» gigantescos cabrestantes, montacargas pesados y robustos, escaleras perpendiculares, vertiginosas, sobre los oscuros abismos cuelgan pasarelas de

hierro, carcasas de reflectores, los cables, las cuerdas, las maromas.
Y es sobre este *infernum*, sobre esta maquinaria accionada por las manos sucias de una cuadrilla «obrera», donde descansa todo el esplendor señorial del teatro, toda su pompa, su endiosamiento, sus pavoneos, sus melindres y zalamerías, esa finísima capa de ilusiones que se puede permitir únicamente un lado.
El del público.

Creo que esta interpretación de tintes revolucionarios explica
por qué el constructivismo, que vino de la mano de la revolución,
destruyó, sin disimulo y con radicalidad, todo el esplendor dorado de la ilusión,
dejando al descubierto la PARTE TRASERA del teatro, su estrato «obrero»;
y por qué arrancó esa fina capa «aristocrática»
que ocultaba un burdo vacío.
En efecto, fue, en toda regla, la toma del «PALACIO DE INVIERNO» DE LA ILUSIÓN.
Los constructivistas creían ciegamente que la revolución en el arte era paralela a la revolución social,
que era su único y verdadero equivalente.
Creían que el arte podía penetrar en la vida para transformarla en perfecta y justa.
La exigencia de una penetración material del arte en la vida llevó a la desaparición de la barrera que hasta entonces existía entre ambos.
El arte dejó de ser el reflejo y la imagen ficticia de la vida para convertirse, frente a ella, en un proyecto, una propuesta, un manifiesto, una estructura analógica. No requería contem-

plación sino conocimiento. En el teatro esa barrera entre el arte y la vida estaba representada por las candilejas y el telón. Esta barrera fue abolida entre gritos que recordaban la toma de la Bastilla.

En efecto, la ILUSIÓN del escenario quedó destruida. La fe en su poder milagroso y en su fuerza se vino abajo como el *Ancien Régime.*

Acto seguido se procedió, a toda prisa, a descubrir la PARTE TRASERA del escenario y sus mecanismos. Las murallas del castillo de Elsinor se derrumbaron sobre el escenario. En su lugar se levantaron con entusiasmo

construcciones «obreras», plataformas, escaleras, cadenas de montaje,

todo ello con el propósito de organizar el movimiento y la acción.

Algunas obras menos radicales sustituían la ILUSIÓN por la alusión, por la información fácil o por la imagen autónoma de formas cubistas.

En la terminología de la crítica teatral estos cambios recibieron el nombre de abolición de la división entre el escenario y el público. Así lo exigía la época revolucionaria en demanda y previsión de una intervención activa del público hasta ahora pasivo y, asimismo, de la posibilidad y necesidad de un contacto directo entre el actor y el espectador.

Había que acabar con la distancia entre el público y el escenario, y eso es lo que se hizo.

También la ilusión, condicionada por la distancia y la existencia de esa línea divisoria, tenía que desaparecer.

Dejó paso a un sistema que yo llamo «de instalaciones», una especie de estructura que organiza la transmisión del drama, de la acción y de la interpretación.

No resulta fácil imaginar y comprender hoy la enorme conmoción

que tuvieron que producir los ANDAMIOS en las obras y en los decorados teatrales, que, con descaro y sin escrúpulos estéticos, ocuparon
el lugar de las viejas FORMAS tan refinadas y sublimes.
Andamios manchados de barro y de cal, que afeaban las imágenes de los palacios y los templos antiguos, que expulsaban la BELLEZA.
La construcción de una estatua dedicada a la revolución hecha con andamios debió de considerarse la mayor de las arrogancias.
Sin embargo, suponía el nacimiento de LA NUEVA BELLEZA.
Los artistas de vanguardia se llamaron REVOLUCIONARIOS.
Meyerhold se fotografió vestido de comisario político:
con una chaqueta de cuero negra, unas botas de montar y un gorro militar.
Los artistas de vanguardia creían ciegamente que la Revolución había creado el arte vanguardista, que el arte tenía que servir a la Revolución.
Nadie sospechaba que poco tiempo después la Revolución traicionaría a su arte.
La tragedia de los Artistas-Revolucionarios se convirtió en un sacrificio.
¡A cambio de sus vidas, El CONSTRUCTIVISMO se convirtió en FORMA PURA!
Y dio la vida a otras manifestaciones artísticas.

Lección quinta

30 de junio de 1986

(En el escenario se construyó, siguiendo mis planos, una «Instalación» típicamente «constructivista» con materiales que encontré en el almacén del teatro.)
(Los estudiantes prepararon un espectáculo titulado *Boda* para esa instalación.)

Mis observaciones:

Difícilmente podría llamarse a los elementos de la construcción del escenario: decorado.
Se ha recurrido al uso de elementos que no representan sistemas de objetos como por ejemplo: la pared de una habitación, las murallas de un palacio, los árboles de un jardín, etc.
Estos elementos permiten a los actores desplazarse a diferentes niveles, subir una escalera, caminar sobre superficies inclinadas que amplían las posibilidades de movimiento que, en caso de un escenario plano, son limitadas. (De ninguna manera podrían pasar por un decorado que representa una calle o unos andamios que rodean un edificio municipal en obras.)
Otro aspecto es la provocación: el uso de estos elementos como una estructura no para imitar una realidad (pared, ventana, columna, árboles, etc.) sino con el fin de mostrar una construcción «sin rodeos»; aún peor, una construcción «obrera».
Hoy día este adjetivo ha perdido su fuerza y significado revolucionario.
Lo único que queda es el concepto formal: CONSTRUCCIÓN.
Mi enmienda al respecto está hecha diría que en nombre

del constructivismo correcto.
La acción representada por los estudiantes se desarrolla siguiendo el modelo sacado de la realidad cotidiana.
Así es como transcurre una boda en una iglesia,
de acuerdo con las normas de un ritual religioso.
Pero no se tomó en cuenta la construcción.
Ésta existe para imponer sus leyes a la acción,
las leyes del constructivismo.
En lugar de objetos hay conceptos.
Conceptos de equilibrio, de gravedad, de carga, de tensión.
Y, en lugar de PAPELES COTIDIANOS,
hay PERSONAJES QUE MANEJAN esta instalación-máquina.
El obispo no puede casar siguiendo el ritual canónico
porque no hay altar.
Sin embargo, quedan los elementos más llamativos y esenciales del ritual.
A menudo son sustituidos por actos directamente opuestos a los cotidianos, desacreditando y poniendo en evidencia la realidad cotidiana.
Por lo tanto nada tiene que ver aquí con el tipo de ACTOR-DUEÑO DEL ESCENARIO
sino, más bien, con su categoría inferior:
COMEDIANTE, HOMBRE DE CIRCO.
¡Por fin se ha oído la palabra exacta: CIRCO!
Así pues: no más trajes suntuosos y naturalistas,
en sustitución de mallas de hombre de circo.
Así pues: sketches, trucos de fiesta popular, artimañas, mistificación.
El CIRCO se va a mezclar con los ecos de la realidad representada y con los elementos propios de la naturaleza de un andamio.

Resumiendo:
Supongamos que el espectáculo «interpretado» es la representación de una obra teatral, de un drama escrito; la representación de un tema que habla de acontecimientos cotidianos (en este caso, de una boda).
El postulado del teatro constructivista (y no sólo de él) afirma que: LA REALIDAD DE UN TEMA COTIDIANO, ASÍ COMO LAS ACTIVIDADES Y EL AMBIENTE
QUE LA ACOMPAÑAN, DEBE SER INTERRUMPIDA CON ACCIONES PROPIAS
DE LA IDIOSINCRASIA DEL LUGAR,
DE SU DESTINO Y SU FUNCIÓN.
Siguiendo esta premisa, el transcurso de una actividad cotidiana, naturalista adquiere formas que, en categorías vitales, pueden parecer estrambóticas, absurdas, carentes de sentido lógico, provocativas,
incomprensibles; sin embargo, vistas desde el punto de vista artístico se convierten en AUTÓNOMAS, pues no reproducen nada y, afirmémoslo con rotundidad:
no informan por segunda vez de algo
que ya se había dicho previamente, y que es considerado original y primitivo.
¡FORMAS AUTÓNOMAS, OBRA AUTÓNOMA,
LIBERADA, INSUMISA!

Lección sexta

30 de junio de 1986

En el primer ensayo del espectáculo *La boda,* una puerta que daba al patio,
situada al fondo del escenario, se abría inesperadamente. Esta puerta funcionaba como una ranura que nos permitía vislumbrar más allá del oscuro escenario un paisaje soleado, el cielo, los árboles verdes...
Era una sensación sorprendente aunque no para el «espíritu» constructivista.
Por un momento pensé que se trataba del hallazgo
casual de unos jóvenes artistas ajenos
a la incomprensible austeridad de los constructivistas.
Cuando más tarde les dije indignado que debían recordar
el legado de todos los artistas que habían perecido en la lucha por la NUEVA BELLEZA, me di cuenta de que acogían mis palabras con cierta reserva.
¿Qué es hoy «la nueva belleza»?
¡Hoy en día!
Una huella del espíritu revolucionario. La uniformidad técnica.
No sé por qué me acordé de otra puerta abierta.
En *Wyzwolenie* [La liberación[23]], el dramaturgo polaco Wyspiański abrió también una puerta en el escenario
que conducía hacia la trágica oscuridad de la esclavitud.
Pero una clase es una clase. Hay que atenerse al tema de la lección.
El cortejo nupcial sube al escenario después de atravesar la puerta abierta en el telón.

[23] Drama en tres actos (1902), cuya acción transcurre en un teatro de Cracovia.

Pero el telón se ha suprimido porque es el último refugio de la ILUSIÓN.
¡Y la ilusión es el enemigo!
¡Hay que destruirla! Quizá no lo logremos del todo ya que es imposible,
pero EL MISMO PROCESO DE SU LIQUIDACIÓN,
EL NO DEJARLA TOMAR LA PALABRA ES MÁS IMPORTANTE QUE EL TEMA REPRESENTADO: LA BODA.
Por tanto, los actores estarán sentados en la platea; es más, allí es donde terminarán por convertirse en personajes del espectáculo.
El acontecimiento tiene lugar en una iglesia; habrá que «preparar» esta iglesia a la vista del público. ¡No esconder nada!
El ensamblaje de la cruz con clavos tiene lugar en la platea;
es una mezcla de interpretación y actividad práctica.
Más tarde, un Obispo o un Monaguillo suben la cruz al escenario.
Buscan un lugar donde colocarla.
En el escenario se forma el cortejo nupcial. Sobre una superficie inclinada.
Meten a la Novia en una carretilla.
Una carretilla de hierro. Manchada de cal. Lo hacen con brutalidad.
La situación contradice la vida real.
Supone una irónica interpretación de un ceremonia convencional.
Una interpretación con espíritu constructivista.
El Novio se queda atrás. Nadie se acuerda de él.
La Madre del Novio no para de llorar.
No se separa de su silla, más bien de algo que es su parodia,
y que confirma la tesis de que, en el teatro, el constructivismo tiene que dejar un
margen para lo cómico.

La silla tiene una estructura tan complicada que, cada vez que la Madre llorona
pretende sentarse en ella, la silla se dobla y está a punto de deshacerse;
una especie de guiño «constructivista» al circo. Por supuesto, cada vez que pasa eso la Madre se cae al suelo, y, evidentemente, llora más.
Este llanto que acompaña la caída «pone en evidencia» otro llanto, el de las madres de todo el mundo que lloran en las bodas de sus hijos.
La Hermana de la Novia salta por un aro y canta:
Ulalala... ulalala... ulalala...
El sacristán tira de una cuerda que, en vez de estar unida a una campana, está
enganchada a la rueda de una bicicleta y hace de correa de transmisión de ésta.
Y sin embargo se oye el tañido de una campana.
El Obispo dirige ésta ceremonia ambigua.

Vuelvo de nuevo a mis reflexiones sobre el constructivismo.
Esta corriente es la que más influencia ejerció sobre el teatro y el drama.
Derrocó el viejo y estrecho mundo de la escena tradicional, descubrió infinitos
horizontes de la imaginación libre del hombre.
El constructivismo nació del espíritu revolucionario,
de la fe en trocar el viejo y fosilizado mundo en uno nuevo y grandioso,
de la fe en el progreso de la humanidad, de la fe en que el arte puede desempeñar un papel protagonista en la construcción de ese mundo.
Ser fanático, en aquel tiempo, merecía la pena.

Para ser más claro voy a llamar a todos los creadores artísticos que eran revolucionarios en aquella época: constructivistas,
a pesar de que tal denominación implica una simplificación histórica considerable,
y voy a denominar sus métodos y técnicas artísticas:
constructivismo.
El constructivismo postulaba la liberación del arte de la esclavitud de la REPRODUCCIÓN naturalista de la vida.
Esa liberación era condición indispensable para poder crear
UNA OBRA AUTÓNOMA, INDEPENDIENTE,
QUE EN LA JERARQUÍA ESTARÍA AL MISMO NIVEL
QUE LA NATURALEZA, QUE LA DIVINIDAD.
UNA OBRA HUMANA Y NO DE LA NATURALEZA,
TAMPOCO UNA OBRA «DIVINA».
Merecía la pena sacrificarlo todo por esa ambición,
Incluso sacrificar la vida.
La nueva obra constructivista oponía a la estructura de la vida, donde todo se guía por convencionalismos,
su propio sistema, autónomo,
con leyes causales regidas por la sorpresa, de eficacia inesperada, y gracias a las cuales el desarrollo de los acontecimientos, que en la vida real se encuentran rígidamente guiados por el pragmatismo y por una causalidad estrecha,
se transformaba en una tormenta de libertad.
Eran regiones de aquella *UR-MATERIE*, materia original de la vida,
territorios misteriosos e inexplorados.
Comenzó la lucha, cada vez más feroz, contra los convencionalismos que
se reservaban el derecho a explicar la vida a su manera, muy estrecha,

que no veían más allá de sus narices.
HOY DÍA, EN ESTA CIVILIZACIÓN DEGRADANTE DE CONSUMO UNIVERSAL,
EL ENTUSIASMO REVOLUCIONARIO DE LOS CONSTRUCTIVISTAS,
SU LUCHA A MUERTE POR LA VICTORIA DEL ARTE
FRENTE AL MUNDO DE LA VIDA PRÁCTICA,
NATURALISTA Y ABSURDA,
HA SIDO O BIEN APROVECHADA POR EL MERCADO DEL ARTE,
O ARCHIVADA POR LA OPINIÓN PÚBLICA COMO UNA ANTIGUALLA.

EN ESTE MOMENTO EN QUE EL ESPÍRITU DEL PRAGMATISMO BURGUÉS
RENACE UNA Y OTRA VEZ EN NUESTRA CIVILIZACIÓN,
ES INDISPENSABLE NO OLVIDAR LA LECCIÓN
DE LOS CONSTRUCTIVISTAS
Y COMPRENDER PLENAMENTE SU PRINCIPAL OBJETIVO
DEL QUE ELLOS MISMOS PROBABLEMENTE
NO ERAN CONSCIENTES DEL TODO.
ERA ALGO SUMAMENTE GRANDE E IMPORTANTE
PARA EL POSTERIOR PROGRESO DE LA HUMANIDAD:
ALCANZAR EL NÚCLEO
DE LAS CAPAS ORIGINALES DE LA VIDA.
AHORA SIGUE TRATÁNDOSE DE LO MISMO.
¡HOY MÁS QUE ANTES!
¡HAY QUE DESACREDITAR Y DESENMASCARAR
ESTE MATERIALISMO POBRE Y PEQUEÑO, ESA RIDÍCULA OFICIALIDAD, ESE ESTILO DE VIDA MELINDROSO DE *HIGH-LIFE*,
POR MEDIO DE LA BURLA, LA IRONÍA, LA

PROVOCACIÓN,
LA MISTIFICACIÓN DEL CIRCO APOCALÍPTICO
DE NUESTRA ÉPOCA,
HAY QUE RECORDAR LA ACTITUD DE LOS
CONSTRUCTIVISTAS,
HAY QUE ACORDARSE DEL GRAN FRANÇOIS VILLON!

Primer sistema: el esquemático

Unas personas entran en la iglesia. En parejas. De forma ceremoniosa.
Se supone que vamos a presenciar un funeral.
Pero aparece una Novia con su velo blanco. Ahora ya sabemos, con toda seguridad, que se trata de una boda.
Esas dos alternativas se aproximan una a la otra también fuera de nuestra conciencia convencional. ¡Boda y funeral! Amor y muerte.
Todos los presentes se dirigen al altar. Las familias rodean a los jóvenes.
El sacerdote cumple con el ritual de unir a dos personas.
Este rito secular confiere a las palabras y movimientos esquemáticos un significado casi trágico.
El órgano. Las felicitaciones. Los invitados abandonan la iglesia.
Un esquema sencillo para un acontecimiento social.
Hay muchos esquemas similares: nacimiento, muerte, boda, funeral, festín, guerra, disputas, cortejos de amor, conversación, robo, asalto, etc.

Segundo sistema: el narrativo

La dramaturgia de nuestra cultura establece que un sistema esquemático venga acompañado por otro complementario. EL SEGUNDO.
El sistema de la vida individual, que es mucho más complejo.

Es como entrar en una casa particular
para descubrir sus interioridades. Es posible relatarlo,
lo que conduciría a una narración o a una novela; es posible
dramatizarlo, en tal caso obtendríamos un drama. Una obra
teatral.
Me ocuparé de este esquema un poco más adelante.
Primero contaré y esbozaré la historia de esta casa o, más bien,
de dos casas,
de dos familias, desvelaré sus secretos.
Tengo que reconocer que, a pesar de no ser un
experto universitario en las corrientes teatrales, siempre he tenido la impresión,
al leer o ver una obra teatral, una impresión más bien
original, de que el teatro cometía una indelicadeza al descubrir
ante la vista del público,
curiosa y deseosa de sensacionalismo,
secretos familiares, tragedias íntimas o situaciones ridículas y
vergonzosas.

Tercer sistema: el constructivista

Ahora quiero presentar el tercer sistema que se relaciona
con el primero.
Es un sistema que puede funcionar sin el segundo,
sin la «fábula» privada, sin sus sensaciones íntimas (tragedias,
dramas cotidianos,
acontecimientos «insanos»),
que tanto estimulan la curiosidad del público, que,
lo reconozco, dotan el primer esquema, tan seco, casi «oficial»,
de carne y le dan vida.
Los constructivistas (repito: simplifico este concepto) afirmaban, con toda la dureza que les caracteriza, que este sistema primitivo «narrativo» es la expresión de un pragmatismo mezqui-

no, prosaico, limitado,
que no toca la esencia de la vida, que se limita a
a mostrar sólo su superficie y su apariencia.
Según los constructivistas, había que arrancar esta epidermis
para descubrir las capas profundas de la vida.
Llamé a esta realidad profunda la *UR-MATERIE* de la vida,
la materia original de la vida.
Los constructivistas afirmaban que dicha superficie, esta esfera de los convencionalismos,
camufla, obtura, tapia,
alisa la verdadera y ruda materia de la vida.
El tercer sistema gira en torno a los conceptos filosóficos, metafísicos,
que se adentran en la moralidad y en la psicología.

Digresión

Llegados a este punto hay que hacer un breve comentario y una digresión:
el constructivismo, que, según su propio programa, destruye nuestra
cotidianidad, nuestras costumbres, nuestros convencionalismos
fue acusado de blasfemia, simpleza, falta de agudeza psicológica y de refinamiento.
Esta opinión es comprensible si se tiene en cuenta que el principio
del siglo XX fue, en gran medida y a pesar de sus ideas revolucionarias, heredero
del naturalismo del siglo XIX,
de un sentimentalismo y de un psicologismo débil, en parte puritano-burgués, cuyas manifestaciones refinadas estaban muy lejos de la ruda materia de la existencia
que postulaba el revolucionario constructivismo.

Hoy estamos de acuerdo en que los hallazgos del siglo XIX no pueden ser borrados de la historia del teatro.
Porque hay que tratarlos como tales, como logros respecto a la época anterior.
Consistían en:
aislar el destino del individuo,
junto con su vida privada, sus dramas y tragedias íntimas, con su psicología privada.
Ante la avalancha masiva posterior de «productos de dicho hallazgo» la protesta revolucionaria de los constructivistas es comprensible. Hoy lo sabemos bien.
El teatro de la época del constructivismo sustituyó los PERSONAJES-INDIVIDUOS por
TIPOS,
por personajes portadores, incluso símbolos de IDEAS, ESTADOS y FORMAS de las capas más profundas de la materia de la vida.
Estos personajes habían sido desposeídos de sus problemas y sus dramas íntimos, pequeños y privados
a fin de que
no quedase oculto el DRAMA DE LA EXISTENCIA. ESENCIAL.
LA MATERIA ORIGINAL DE LA VIDA.

He descrito los rasgos de los tres sistemas: el esquemático (una especie de diccionario), el narrativo (nacido de la ideología del siglo XIX)
y el constructivista.
Intentaré enfocar el tema que nos interesa desde el punto de vista
constructivista: LA BODA.

Estudio: *La boda* en la interpretación constructivista.

Un «término-consigna» que representa escuetamente un esquema social, como una boda, junto con un conjunto de actividades fijadas por convencionalismos, no es ni puede llegar a ser el material necesario para un espectáculo,
una obra de arte.
Sencillamente carece de los impulsos dinámicos de
la EMOCIÓN, imprescindibles para poder hablar
de CREACIÓN.
El momento de emoción es fundamental.
Por debajo de un mero término-consigna, sacado directamente de un diccionario,
descubro una cadena de reflexiones que se adentran
en las regiones del *INFERNUM.*
Una dinámica y una energía cada vez más fuertes.
¡EL CONTENIDO INTERIOR es tan potente e inquietante que el deseo poderoso de expresarlo se convierte en algo natural y necesario!
De expresarlo escénicamente, a través de la interpretación de los actores.
Ahora podemos estar tranquilos. ¡Será un drama!
UNA BODA.
Un acontecimiento único en la vida.
Sucede algo en la vida de dos personas,
que no está escrito en el ritual.
El ritual tan sólo «certifica» oficialmente el amor.
Algo termina.
Llega al umbral de lo desconocido.
¡Por los siglos de los siglos!
¡Para siempre!
¡Para bien y para mal!
¡Hasta la muerte!

Detrás de esos «para siempre», «por los siglos de los siglos», se esconde el concepto de muerte.
Llegará un día en el que los dos cuerpos
descansarán en una tumba.

Lo desconocido.
El miedo ante lo desconocido.
Y una decisión a la desesperada.
Como un intento de desafiar al DESTINO.
Lo desconocido: la felicidad futura y las tragedias futuras.
Todas las pasiones, el gozo y el dolor.
La bondad y la crueldad.
El *INFERNUM.*
El llanto de una madre igual que el llanto de todas las madres que paren y pierden a sus hijos.
Y aún otra reflexión:
frente al drama de los dos jóvenes, el rito se convierte
en un oficio, el sacerdote en un funcionario de la Iglesia.
Esta reflexión introduce cierta dosis de escepticismo e ironía.
Que son necesarias.

Bajo la PALABRA: «boda»
hemos descubierto un mundo de pensamientos, reflexiones, un mundo ambiguo, casi simbólico, metafórico...
El concepto de boda se ha convertido en un vehículo que nos permite expresar nuestras inquietudes, miedos, dudas, protestas, acusaciones, esperanzas...
Los constructivistas declararon estos territorios la materia de la existencia,
la ruda materia de la existencia.
Los surrealistas le dieron su propia interpretación, llamaron a este *infernum*

el mundo del sueño onírico.
Para ser sincero tengo que añadir el nombre que utilizo en mi teatro:
realidad liberada.

Estamos en el año del Señor de 1986.
Medio siglo nos separa de aquellos acontecimientos.
No vivimos en la época de la Revolución socialista de Octubre,
ni en la época de la Revolución espiritual del Surrealismo.
Hoy día esas ideas y actitudes, tan cruciales para nuestro siglo,
se funden a menudo en una sola concepción del mundo actual.
Nuestro osado intento de «reconstruir el espíritu constructivista»
no ha pretendido ser fidedigno.
Seguramente se ha «contaminado» de experiencias y préstamos
que se han ido acumulando durante este medio siglo.
Puesto que «me inmiscuí» seriamente en este ensayo,
me gustaría, para terminar, señalar aquellos cambios
que fueron el resultado de mi idea de «la realidad liberada»
y de «la Realidad del Más Ínfimo Rango».
Así pues, los elementos de la Realidad Cotidiana
entraron o, fueron añadidos,
al «ortodoxo» tercer sistema,
el constructivista (ya descrito previamente),
a sus territorios de la «materia de la vida», a sus metáforas,
símbolos, SENTENCIAS,
que son, ni más ni menos, los «componentes» de ese
SEGUNDO SISTEMA, maldecido por el constructivismo.
Todos ellos provienen de mi obra posterior a la guerra, de mi creación
en el campo del *happening*, igual de revolucionario que lo fue en su día el constructivismo.

Porque los elementos en cuestión no cumplen ninguna función naturalista.
Fueron despojados de la utilidad cotidiana que tienen en la vida.
Lo único que queda es: el objeto en sí, su forma, su situación, su estado,
autónomos, sin causas ni efectos.
Se trata de un fenómeno nuevo, desconocido en el constructivismo.
Fenómeno, que en el teatro crea un ambiente de misterio,
de lo inexplicable, casi metafísico (*excusez le mot*[24]).

La intervención de la realidad

¿Cómo se traduce todo esto en el estudio de *La boda*?
Nos colamos en las casas y en las vidas de las familias de los dos Jóvenes.
El cronista que no para de buscar en el viejo «libro de la memoria» nos cuenta que el Marido de la Madre del Novio está muerto, *¡é morto!*
¿Por qué el llanto de la Madre-Viuda nos resulta sospechoso y nos parece «fingido»?
¿Es por hacer alarde? ¿Por la gente?
Seguramente ellos saben mucho sobre la vida de esta familia.
Como descubriremos más tarde, el Hijo, el Novio, morirá en la guerra.
Sin embargo, la boda se celebra antes del accidente
en el que una granada alcanza sus piernas.
Para atestiguarlo el Novio acude a su boda con muletas.
Parece que el TIEMPO ha sufrido serias perturbaciones.
Pero la casa encierra aún más misterios como éste.

[24] Perdón por la expresión.

La hermana de la Novia salta, una y otra vez, por un aro.
Igual que cuando era una niña.
¿Acaso su desarrollo emocional se ha detenido? ¿O el TIEMPO ha encogido?
La Madre de la Novia sufre repentinos e inexplicables ataques de risa.
¿Es una enferma mental?
Su Marido, por el contrario, es elegante, rebosa salud, está de un espléndido humor.
Toda la realidad parece suspendida en el vacío.
Parece carecer de pasado, no conocer causas ni efectos.
Todo sale «DE NINGUNA PARTE» y va «A NINGÚN SITIO».
¡ES AUTÓNOMO!
¡ES UNA OBRA DE ARTE!

Lección séptima

1 de julio de 1986

Empieza el ensayo del espectáculo cuyo contenido se basa en la idea de los estudiantes: LA BODA.
Según lo acordado previamente *La boda* se va a representar primero al modo constructivista, después al modo surrealista. En ambos casos actuarán los mismos personajes. Por ahora ignoramos la posible relación que surja entre los dos espectáculos.
Entretanto, el «decorado» para la boda «constructivista» ya está listo.
Tanto durante la clase como en el ensayo
se crean nuevas situaciones, se corrigen y discuten formas de actuar, medios de expresión escénica, el movimiento, «se pule» la parte verbal y del sonido.
Se sincronizan todos los elementos.
Los apuntes del espectáculo reflejarán sólo aquellos elementos del ensayo
que incluyen formas de montaje del espectáculo diferentes a los convencionales.
Ésta ha de ser una lección «para el futuro».

1. Primer *insegnamento*[25]
La convicción de que la obra (el drama)
es el primer motor y la razón de ser del teatro sirve de fundamento, tradicionalmente, al «proceder» teatral profesional.
Por eso se concede tanta importancia a la elección y elaboración de eso que llamamos «repertorio». Las tentativas y

[25] En italiano, enseñanza.

esfuerzos destinados a «representar» el drama forman el núcleo del trabajo teatral.
NO QUEDA TIEMPO PARA LA BÚSQUEDA DE LAS FORMAS
Y FUNCIONES DEL TEATRO, Y POR TANTO NADA SE SABE DE ELLAS.

EL TEATRO ES UNA CREACIÓN DEMIÚRGICA,
EL ESPECTÁCULO ES UNA OBRA DE ARTE.
LA ESENCIA DE UNA OBRA DE ARTE ES SU AUTONOMÍA.
UNA OBRA DE ARTE NO SE BASA EN NINGÚN MODELO CUYAS LEYES SUPONGAN UNA LIMITACIÓN.
UNA OBRA DE ARTE SE RIGE POR SUS PROPIAS LEYES.
EL «REFLEJO» (shakespeariano) DEL MUNDO Y DE LA VIDA
SE MATERIALIZA EN LA OBRA DE ARTE,
EN SU MATERIA,
SU LÓGICA,
SU «AUTONOMÍA».
LA EXIGENCIA DE UN TEATRO AUTÓNOMO ES UNA EXIGENCIA
VANGUARDISTA Y RADICAL.
EL TEATRO AUTÓNOMO NO TIENE
UN TEXTO LITERARIO QUE «PREVIAMENTE-EXISTA»,
ES DECIR, NO TIENE UN DRAMA QUE, SEGÚN LA OPINIÓN PROFESIONAL Y CONVENCIONAL,
SEA SU RAZÓN DE SER.
¡¡NO ES VERDAD!!
HAY QUE AFIRMARLO CON ROTUNDIDAD:
¡EL DRAMA MENGUA LA FUERZA CREATIVA Y DEMIÚRGICA DEL TEATRO!

Por tanto, nosotros no «representamos» una obra previamente escrita.
El drama nace cuando se hace el espectáculo.
Nosotros eliminamos la estructura mimética.
Construimos un espectáculo: una obra de arte.
Así pues, no pensamos en la obra que debemos representar sino en la FORMA DEL TEATRO.

2. Segundo *insegnamento*

Los actores aparecen tras el telón en el escenario.
Pero ¡no hay telón!
No existe esa «SALIDA DE EMERGENCIA»,
DONDE LA ILUSIÓN DEL DRAMA
Y LOS PERSONAJE DE LOS ACTORES ENCUENTRAN
UN REFUGIO Y UN LUGAR CÓMODO.
NO HAY ESCAPATORIA DEL ESCENARIO.
SÓLO SE PUEDE ESCAPAR HACIA EL PÚBLICO.
¡HACIA LA REALIDAD!
EL ACTOR PARECE ATRAPADO EN EL ESCENARIO,
O CONFINADO EN ÉL COMO EN UNA FORTALEZA.
ESTABLECEMOS LAS MISMAS EXIGENCIAS PARA EL PÚBLICO.
EL ESPECTADOR ASUME PLENA RESPONSABILIDAD
POR ENTRAR EN EL TEATRO.
NO PUEDE RETIRARSE.
¡EL ESCENARIO Y LA PLATEA FORMAN UNA UNIDAD!
TANTO LOS ACTORES COMO LOS ESPECTADORES
ESTÁN EN EL MISMO SACO.
EL PELIGRO ES IGUAL PARA AMBOS.
Delante del escenario, en medio de la platea, se forma una plaza vacía.
En ese lugar los actores acometerán su ritual de DISFRAZARSE.

De allí saldrán al escenario.
COMO EN UNA PELIGROSA EXPEDICIÓN,
COMO LOS ANTIGUOS CONQUISTADORES.

3. Tercer *insegnamento*

a) Salen a escena el Obispo y el Monaguillo con el fin de echar un vistazo e inspeccionar el lugar de la representación.
De nuevo SE ELIMINA LA ILUSIÓN.
Los actores no entran en un espacio familiar y conocido como, por ejemplo, el salón de su casa, una iglesia...
Entran en un lugar EXTRAÑO que existe independientemente de ellos.
Entran para incluirlo en su interpretación e idear cómo van a comportarse en él.
Una vez más se impone la REALIDAD.
El Monaguillo enfatiza esta IDEA y de forma ostentosa ilumina el lugar con una vela encendida para que el Obispo lo vea. Hay muchos *gags*.
b) Al mismo tiempo despojamos al Obispo de su papel ilusorio de Sacerdote de la Iglesia.
El Obispo se convierte en un organizador, en un Maestro de Ceremonias, en un Experto «en bodas». En el espíritu constructivista. De modo bastante cínico. Y blasfemo, tal y como lo exigía la revolución.

4. Cuarto *insegnamento*

Por fin los actores deben entrar en el escenario. Salen de la platea. No hay duda de que pertenecen al mismo género que los espectadores.
¡Nada de ILUSIÓN!
Aún más: tampoco da la sensación de que entran en el escenario para INTERPRETAR, PARA REPRESENTAR UN PAPEL.

Ni tienen la más mínima intención de hacerlo (es muy importante).
El Monaguillo les conduce brutalmente al escenario. Parece que esta acción esconde un profundo significado acerca de la condición del ACTOR.
Se le priva de la «dignidad» convencional, propia de los espectadores.
Se produce la DIFERENCIACIÓN de la condición de artista, dolorosa aunque verdadera.

5. Quinto *insegnamento*
El Obispo-organizador tiene delante todo el *Ensemble.*
Le encarga al Monaguillo presentar a los Personajes.
Los actores, llamados uno por uno, se presentan al público.
¡Se convierten en invitados de los espectadores, no al contrario!
Esto aumenta la REALIDAD DEL ESPECTADOR.
Surge un sinfín de momentos cómicos.
Al mismo tiempo sucede algo extraño, insólito, casi metafísico.
Parece como si unos PERSONAJES INVISIBLES DE ULTRATUMBA
SE INTRODUJERAN EN LOS PERSONAJES REALES DE LOS ACTORES.
¡Y DIERAN SEÑALES DE VIDA!
Y LOS ACTORES SE COMPORTARAN COMO SIMPLES MÉDIUMS.
LOS ESPECTADORES CONOCEN LOS SECRETOS DE LAS DOS FAMILIAS
QUE EXISTEN EN ALGÚN LUGAR FUERA DEL ESCENARIO.
(Lo desarrollé más detenidamente en la Lección sexta.)

6. Sexto *insegnamento*
Es un buen recurso representar en una obra de arte una reali-

dad por medio de otra, radicalmente diferente a la primera.
En ese caso esa primera realidad es la correcta, la que pretendemos transmitir en su contenido y, como no queremos «reproducirla» de forma directa y literal, «naturalista», nos servimos de la otra realidad,
llamativamente diferente.
Nada de proceso de reproducción.
Es la imaginación del espectador la que descifra esa primera realidad, la que tiene que desvelar los vínculos entre ambos mundos.
¡La estimulación de la imaginación del espectador es fundamental!
Lo que en el proceso de reproducción es convencional
aquí se convierte en POESÍA pura.
(Por ejemplo los papeles de condes, barones, obispos, generales representados por vagabundos, mendigos, pervertidos... o el personaje de la Muerte representado por una vulgar mujer de limpieza, todos ellos ejemplos tomados de mi teatro.)
En nuestro caso, la imaginación del espectador tiene que «descubrir» la Iglesia en la que se celebrará la boda en... una fábrica.
El campanario es una rueda a la que está enganchada una CUERDA,
como si fuera una CORREA DE TRANSMISIÓN.
El Monaguillo tira de la cuerda. Se oye el tañido de una CAMPANA.
No se trata aquí de un símbolo sino de una SUSTITUCIÓN.

Una RAMPA que se eleva hace de CAMINO.
El camino tiene que ser largo y duro.
Casi como la VIDA misma.
La boda es la CUMBRE.
Más adelante ya no hay nada que se eleve.

7. Séptimo *insegnamento*

Las formas y las construcciones del espacio escénico no pueden estar muertas.

Lo están cuando sirven únicamente de fondo para los actores.

Ésta es una característica del teatro convencional.

Como mucho es admisible, cuando lo exige la acción, para crear una fuerte atmósfera.

Sin embargo, en nuestro caso las formas y las construcciones tienen que estar vivas, «actuar».

Cobran vida gracias a los movimientos de los actores, movimientos que tienen que estar en sintonía con estas formas y construcciones.

8. Octavo *insegnamento*

El problema del OBJETO.

Por regla general un objeto en el teatro es un simple *attrezzo*.

Su nombre tiene algo de peyorativo para el OBJETO.

Implica algo servicial.

HOMBRE Y OBJETO. Dos POLOS.

Casi enfrentados. Al menos, extraños el uno para el otro.

El hombre intenta comprender el OBJETO, «tocarlo», hacerlo «suyo» (lo que se llama *appropriation*: domarlo, apropiarse de él).

Debe haber un vínculo estrecho, casi biológico, entre el actor y el objeto. Los dos tienen que ser inseparables.

El actor está obligado a hacer cuanto esté en sus manos con tal de convertir el OBJETO en visible, hacer que exista; en el caso más radical tiene que formar con el objeto un único organismo.

Este *casus* lo bauticé con el nombre de BIO-OBJETO.

En nuestro caso: la Hermana de la Novia no para de jugar con un aro: *cerceau*, que nos dice más de ella y de su deficiencia mental que ella misma.

La Madre del Novio no se separa de una silla, hecha tan desastrosamente que provoca sus incesantes CAÍDAS.
El Cronista está unido a su metro y al Libro de la memoria.
El metro nos descubre su obsesión por medir y por comprobarlo todo.

9. Noveno *insegnamento*
Abordemos ahora el papel del VESTUARIO en la estructura constructivista.
A los constructivistas les gustaba uniformar a los actores, con trajes de OBREROS, con monos.
El traje armonizaba con las construcciones escénicas, igualaba a los actores con el público (estamos en la época de la Revolución).
Para nuestro ejercicio, rechazo el vestuario «total» que muestra de forma naturalista o convencional la condición del actor: su papel y profesión.
Nosotros vestiremos a todos los actores con el mismo traje: unas mallas.
Un atuendo circense.
Toda la «seriedad» naturalista de la ceremonia quedará alterada por este toque circense, por esta payasada.
Para llegar a la esencia y al contenido más profundo de la «BODA», los espectadores tendrán que superar «OBSTÁCULOS»
imprescindibles para estimular su imaginación.
El vestuario se convertirá en un OBSTÁCULO, en una BARRERA.
La IMAGINACIÓN tendrá que superarlo.

10. Décimo *insegnamento*
Pero, no nos olvidemos de la EMOCIÓN.
La emoción surge en un momento concreto.

Viene precedida por la acción, cuyo desarrollo exige un tiempo.
UNOS PREPARATIVOS.
Son bastante largos.
Aceptamos ese desarrollo insulso, larguísimo,
¡que dure!
Que dure con tal de que no se produzca aquello que intuimos que va a producirse, aquello que queremos aplazar en el tiempo.
De pronto, la acción que alimentaba nuestra esperanza se acaba.
Ya no hay más que hacer.
Y sucede aquello que iba a suceder.
Por supuesto, esta situación es extrema.
Nuestro caso es el siguiente:
El Obispo-organizador prepara el ensayo de la BODA, el ensayo de la ceremonia.
No estamos muy seguros de si el tema de la ceremonia
es la base del espectáculo, si lo que se representa es la ceremonia; o si el espectáculo ya había empezado antes, al inicio del ensayo.
El ensayo es una ESPERA. La espera del acontecimiento en cuestión.
Nos ponemos impacientes.
Por si fuera poco, el Obispo y el Monaguillo prolongan nuestra espera.
Bajan del escenario y, en medio del público, se ponen a ensamblar con clavos una CRUZ de maderos.
La acción se prolonga. Los actores la «interpretan» como un simple trabajo de carpintería que, en este caso, es ejecutado por personas que carecen de pericia.
No por carpinteros sino por un Obispo y un Monaguillo. Muy propio del CIRCO.
Pero, de pronto,

la CRUZ está lista, una vez levantada del suelo se convierte en una ILUSIÓN.
Ahora sabemos que las bromas se han acabado.
Y que la BODA será verdadera y trágica.
Y en ese momento surge la EMOCIÓN.
El Obispo y el Monaguillo suben la CRUZ al escenario.

11. Undécimo *insegnamento*
Sin embargo, para que la ILUSIÓN no lo acapare todo,
es necesario bajarla cada cierto tiempo a la «tierra».
En este caso, esta función la cumple un fragmento de algún Manifiesto Constructivista
que es leído mecánicamente, una y otra vez, como los avisos en un aeropuerto.
Por un megáfono.
Y, por si fuera poco, exactamente en los momentos en los que estamos emocionalmente excitados y nos gustaría creer en lo que ocurre en el escenario.

Lecciones octava, novena, décima y undécima

Del 2 al 4 de julio de 1986

(Continuación del ensayo)

12. Duodécimo *insegnamento*

Sólo en ese momento nos damos cuenta de que hemos visto el Primer «acto» de una obra titulada *La boda* y que el ensayo de la ceremonia de boda, que hemos presenciado, era el contenido de dicho «acto».

Era un acto un tanto ambiguo:

no sabemos muy bien si

la obra (el drama) presenta un círculo o un grupo de actores que trabajan en un teatro en un espectáculo titulado *La boda*

–ya hemos visto el primer acto: en él se muestra un ensayo protagonizado por actores; el segundo acto, cabe esperar, nos mostrara ya el espectáculo terminado–;

sin embargo, hay otra alternativa, de tipo «ilusionista»,

es decir, que la obra nos presenta a dos familias que se conocen quizá desde la niñez y que, con tal de asegurarse que la ceremonia transcurra correctamente, ensayan este ritual (en el primer acto), con el permiso de un Obispo librepensador.

Después, es el momento de la «verdadera» boda (en el segundo acto)...

Al parecer la primera interpretación tiene más posibilidades de conducir a un epílogo.

Así que aceptamos que el espectáculo trata de una «BODA» interpretada por ACTORES.

Para ser más exactos: trata de un grupo de ACTORES que preparan

y representan un espectáculo titulado *La boda.*

Sin embargo, nuestra aceptación de esas condiciones estará

expuesta continuamente
a la ambigüedad, que ya hemos mencionado.
Y éste es el aspecto más interesante.
Así pues, los actores de una escuela primaria representan
en el teatro papeles de actores que, a su vez,
ensayan y actúan en el espectáculo titulado *La boda.*
Pero, como suele ocurrir en el teatro, lo convenido de este concepto
(tipo *commedia dell´arte*)
se pierde por momentos dando paso a una «ilusoria»
cotidianidad de la vida. Así pues, vamos a tener:
a actores que van a representar papeles de actores,
y, de repente, a actores que representan a personas normales sacadas de la vida.
En mi opinión, ¡ésta solución es muy buena!
En este punto llegamos al contenido del duodécimo *insegnamento.*
Me refiero al concepto de «verdadero» y verdad.
En el arte y en una obra de arte.
La tarea se presenta del siguiente modo:
después de la escena «ensayo de la boda», por consecuencia, debería venir la escena de «la boda preparada», es decir, la verdadera.
Lo que quiere decir que deberíamos ver la repetición de la escena primera,
sólo que, como se suele decir, más «pulida».
Pero eso sería aburrido, tonto y difícilmente podría constituir el tema de un «drama».
Lo sabemos muy bien.
Así que ahora se esbozan las perspectivas, o las peripecias no sólo «vitales» sino
también «construidas»,

las que son OPUESTAS a los conceptos vitales.
Los surrealistas aprovecharían esta situación
para poner en práctica sus fines e ideas, hablarían enseguida de ilusión onírica.
Pero hoy esta situación no nos violentaría.
Hace ya setenta años de la Revolución Constructivista.
¡UNA BODA VERDADERA! ¡PREPARADA!
¡CUÁNTOS SUCESOS INESPERADOS Y EXTRAÑOS PUEDEN OCURRIR
EN UN ESPECTÁCULO BASADO EN UNA BODA «VERDADERA»!
Cuántos sucesos «IMPOSIBLES» y «DESCONOCIDOS», procedentes de las REGIONES DE LA IMAGINACIÓN, pueden intervenir.
Como si una ráfaga de viento recorriera el escenario y destruyera y arrasara todo aquello que es propio de la vida y supuestamente VERDADERO.

¡LA VERDAD EN EL ARTE ES DIFERENTE!

Así pues, inesperadamente, los miembros de la familia cambian de carácter, de instintos. Pasan de ser familiares a personas crueles, brutales y alocadas.
Una cuerda gruesa, que termina con dos lazos, y que los allegados habían echado sobre los cuellos de los Novios, hace de estola sacerdotal y une las manos de estos dos jóvenes.
De las gargantas ahogadas de la Novia y el Novio salen agonizantes las palabras de la ceremonia de enlace,
las van repetiendo después del Obispo.
Este ritual mortuorio se celebra acompañado por la música de un órgano.
La familia abandona rápidamente el escenario, en silencio,

como si se avergonzara.
Solo se quedan sus Madres.
Enrollan a sus hijos con la cuerda, que se hace cada vez más corta, hasta que finalmente une estrechamente a los dos Novios, uno junto al otro.
Colocan con cuidado los dos cuerpos uno al lado del otro sobre la rampa. Como si fuera un LECHO.
El Cronista de las familias toma las medidas exactas de los cuerpos.
Llama a todos al escenario.
La última escena: Misericordia y Comedia Humana.
En la parte delantera del escenario, desde el inicio del espectáculo, hay una pila de ladrillos, igual que las que uno encuentra junto a los andamios de los albañiles.
Los Miembros de las Familias forman una cadena.
Se pasan sucesivamente los ladrillos. De mano en mano. Y...
Tapian los dos cuerpos.

ACORDÉMONOS:

¡LA VERDAD EN LA VIDA Y EN EL ARTE SON DIFERENTES!

Lección duodécima: antes del fin del siglo XX

De julio a 1 de noviembre de 1986

Será una clase sobre el surrealismo,
y, por supuesto, abreviada.
Nos vamos a mover en el ámbito de la estética
y también, sobre todo, en el campo de la civilización,
del cambio espiritual y mental del hombre y de la sociedad.
Porque el movimiento surrealista
pretendía ser algo más que una corriente puramente estética.
El papel que el surrealismo asignaba al arte tenía un alcance mucho mayor.
Según los postulados surrealistas, la influencia del arte no debía limitarse
al ámbito de las emociones puramente estéticas, sino que debía trascenderlo, formular tendencias y condicionar el comportamiento humano,
revolucionarlo,
para crear un sistema social
basado en la LIBERTAD ABSOLUTA DEL HOMBRE
como valor supremo.
La consigna del surrealismo era:
¡EL OBJETIVO PRIMORDIAL DEL ARTE
ES LA LIBERTAD DEL SER HUMANO!
Libertad no sólo para innovar en el campo artístico,
sino para mucho más:
libertad no circunscrita únicamente a los parámetros sociales de igualdad
y justicia –como postula el comunismo–, sino:
LIBERTAD
como EXPRESIÓN ABSOLUTA DEL SER HUMANO,

en todas sus facetas,
incluida una vertiente de la naturaleza humana
que nunca ha sido considerada
por los movimientos sociales:
LA ESFERA PSÍQUICA DEL HOMBRE,
con sus profundidades ocultas,
que esconde una tremenda fuerza de actuación, hasta ese momento intuida sólo por los poetas pero ahora explorada también por la razón (a través de la ciencia)
y por la imaginación (a través del arte).
Esta actitud es, sin duda, el mayor descubrimiento del siglo XX.
No es posible renegar de ella, ni sustituirla por otra.
Somos sus herederos.
Así es como –desde el surrealismo–
en los movimientos sociales empezó a tomar parte activa la ciencia y, por extraño que parezca, también el arte.
El movimiento surrealista resultó ser
tan fascinante y contundente para
el auténtico desarrollo de la civilización
que, al final, tuvo que sucumbir
a las leyes de la integración y (*excusez le mot*)
de la generalización.
Al mismo tiempo, el movimiento surrealista seguía siendo muy intelectual
y sofisticado,
así que, si era sometido a una operación de «generalización» o de «integración»,
se convertía en un simple vulgarismo.
En especial en estos tiempos, en esta época de mecanización absoluta.
Por esta razón, mi lección sobre el surrealismo
tiene que empezar

por un capítulo de evaluación
general (personal) del momento
artístico y creativo en el que vivo.
Momento en el que también vosotros
vivís y en el que vais a desarrollar vuestra creación.
Antes de entrar en el meollo
de mi lección, que poco a poco
se está convirtiendo en un manifiesto,
me gustaría aportar unas cuantas consideraciones y objeciones.
No tengo vocación de salvador o reformador del mundo.
Al contrario,
observo con atención los errores que se cometen,
estimulan poderosamente mi imaginación.
No voy a hablar con la voz de un indignado profeta
del Viejo Testamento.
No soporto sentar cátedra, proclamar mandamientos y establecer prohibiciones.
Sobre todo en el arte.
Tengo la impresión o la conciencia (trágica)
de que, en esta época de pesadilla,
de consumo sacralizado y masivo,
en esta época caracterizada por la producción,
la comunicación
y la omnipotencia de la técnica y la política,
el mundo sigue y seguirá su curso por sí solo,
sin atender la voz del ARTE
o incluso en contra de ella;
el poder pertenece a las FUERZAS MATERIALES,
enemigas del arte y del espíritu humano.
Mis palabras no expresan ni fatalismo ni pesimismo.
Surgen de una fuerte convicción,
habitan en mi subconsciente, y por eso son verdaderas.

No puedo avergonzarme de ellas ni ocultarlas.
Deseo aclararlas para conocer sus consecuencias
y delimitar con nitidez mi postura.
Mis palabras no han sido inspiradas por la
fe revolucionaria en un futuro «luminoso» y «perfecto»,
por las consignas que nos impulsan a ordenar el mundo
siguiendo las leyes de la razón y la justicia.
A pesar del enorme entusiasmo inherente a estas ideas
yo percibo en ellas
sombras de una peligrosa megalomanía
que reclama el derecho a apropiarse de todo el mundo.
Hoy ya sabemos cómo terminan este tipo de aventuras.
También estoy lejos del catastrofismo
filosófico y artístico,
que tiene mucho de pose y
en el que percibo
sufrimiento megalomaníaco y un patetismo barato.
Tampoco me gusta el escepticismo. No sirve de mucho
en arte.
Para explicar la esencia de mi actitud prefiero alegar
un sentimiento de desdén por las fuerzas que gobiernan el mundo:
este estado de espíritu, en mi opinión, es de gran valor
intelectual y artístico,
te permite reconocer la EXISTENCIA DEL MAL,
después de haber rechazado conscientemente la noción facilona
de BIEN y la no menos convencional de BELLEZA.
El MAL es visible, palpable, lo vemos a nuestro alrededor,
aún peor, nos acostumbramos a él.
Volviendo una vez más a este credo fatalista y a la
visión casi bíblica de nuestro siglo XX:
no me rasgo las vestiduras.

Al contrario, soy de la opinión de que esta conciencia pesimista
tiene para mí (así como para muchas otras personas)
un significado, paradójicamente, nada desdeñable.
Al igual que en el pasado, crea
la NECESIDAD DE RESISTENCIA
y un impulso INCULPATORIO.
La enorme FUERZA que reside en
estas reacciones es bien sabida:
LA FUERZA DE LA OBRA DE ARTE.

Pertenezco a una generación que creció en una época genocida,
de actos criminales cometidos contra el arte y la cultura.
No pretendo salvar el mundo a través de mi arte.
Tampoco creo en la «universalidad».
Después de las experiencias vividas en este siglo sé cómo
terminan estas cosas y a quién sirve la famosa «universalidad»,
tanto más peligrosa hoy que ya abarca toda la Tierra.
Quiero SALVARME A MÍ MISMO,
pero no egoístamente
sino creyendo sólo y únicamente
en ¡el VALOR INDIVIDUAL!
Me encierro en mi diminuta Habitación de la Imaginación,
y en ELLA
Y SÓLO EN ELLA
ORDENO EL MUNDO,
IGUAL QUE LO HACÍA DE NIÑO.
¡CREO FIRMEMENTE QUE EN ESTA PEQUEÑA HABITACIÓN
DE MI NIÑEZ
CABE LA VERDAD!
¡HOY LA VERDAD ESTÁ, MÁS QUE NUNCA, EN JUEGO!

Al escribir estas palabras me doy cuenta de cuánto me he alejado
del espíritu del surrealismo.
Sin embargo, sigo considerándome su heredero.
No, no doy pasos hacia atrás.
Sigo CAMINANDO HACIA DELANTE.
PROTESTO.
No acepto el conformismo, la adaptación.
Destruyo los principios del Pasado.
Son inútiles.
Y ésta es exactamente la esencia del surrealismo.

ÉSTA ES MI PRIMERA «CORRECCIÓN»
AL SURREALISMO.

Habrá más.
Para realzarlas citaré mi
PEQUEÑO MANIFIESTO
que había redactado para la recepción del PRIX-REMBRANDT
el 8 de abril de 1978.

[En la presente edición el texto mencionado está incluido en el capítulo «Teatro de la muerte» en la página 123.]

En estos tiempos, en esta versión moderna del Apocalipsis,
en los que dioses poderosos arrastran el arte
a sus reinos del Este o del Oeste
gobernados por leyes brutales;
en estos tiempos en los que parece que el arte se muere,
volverán a aparecer –estoy convencido–,
en el momento más insospechado,
del lugar más inopinado,
personas parecidas a los antiguos santos, ermitaños,

ascetas,
artistas que aportarán
POBREZA
y COMICIDAD;
éstas serán sus armas.
Los sucesores de aquellos GRANDES
que comenzaron nuestro siglo xx.
¡EN LA POBREZA
Y CON COMICIDAD!

Sus obras harán que las manifestaciones
APOCALÍPTICAS de nuestra época, supuestamente victoriosas,
ardan en una HOGUERA.
Quiero recogerlas y reunirlas todas.
¡En una hoguera!
Aisladas de la vida no me aterran tanto.
Pueden arder en la hoguera.
Al menos en forma de una obra de arte.
He aquí estas manifestaciones,
los diferentes HITOS de nuestra época:

El omnipotente consumo
Todo se ha convertido en mercancía,
la mercancía es un dios sanguinario,
que devora cantidades ingentes de comida,
que serían suficientes para dar de comer a todo el mundo;
mientras tanto media humanidad se muere de hambre.
Montañas de libros que nunca seremos capaces de leer.
El hombre devora al hombre,
su pensamiento, sus leyes y costumbres,
su soledad
y su personalidad.

Presenciamos auténticas subastas de esclavos a una escala sin precedentes,
se vende,
se compra,
se regatea,
se corrompe gente.
La palabra «creatividad»
ha dejado de ser
un argumento
inapelable.
Qué importarán los artistas venideros o los que quizá ya están entre nosotros
–capaces de reivindicar a aquellos GRANDES nombres:
Pablo, Chaim, Paul, Marc, Henri...,
llenos de POBREZA Y COMICIDAD en sus inicios–,
frente a la gran PRODUCCIÓN
de los GIGANTES-CONSORCIOS
que se miden en kilométricos MERCADOS,
mercados-museos,
mercados-teatros,
mercados-festivales
ferias-galerías.

Y ahora, el rostro de otro HITO del final de nuestro siglo:

La omnipotente comunicación
Ya no hay sitio
para los excéntricos que andan a pie
(según parece, esta forma de desplazarse ayuda a pensar),
olas y ríos de coches inundan las casas y pisos,
falta agua, aire, bosques y vegetación,
crece a un ritmo alarmante el número de seres vivos: de hombres...

Sigamos:
la COMUNICACIÓN,
que tiene que ver con
trenes, tranvías, autobuses,
es considerada ahora la noción más adecuada y saludable
para el PENSAMIENTO humano
y el ARTE.
¡La omnipotente COMUNICACIÓN!
Su principal consigna:
la VELOCIDAD
se ha convertido en poco tiempo en el salvaje grito de guerra
de las tribus primitivas.
La consigna se hizo ORDEN.
todo el mundo,
toda la humanidad,
todo el pensamiento humano
y todo el ARTE
han de cumplirla obedientemente.
El mundo, con este grito salvaje, corre a toda prisa.
¿Pretende reunir la luz y el pensamiento?
¡Qué va!
No hay tiempo para la reflexión en esta carrera espantosa.
¿Bienaventuranza? ¿«Eterna» quizá? ¡Después de la catástrofe!
La COMUNICACIÓN se sostiene, con gran fuerza y poderío:
por la DEMOCRACIA,
con ayuda de sus mecanismos sin alma,
la COMUNICACIÓN convirtió los LUGARES del pensamiento
humano y del arte
(no me gusta llamarlos templos o santuarios)
en DEPARTAMENTOS DE COMUNICACIÓN,
en ESTACIONES DE REDES DE COMUNICACIÓN.
Han dejado los antiguos nombres, para guardar las apariencias.

Ya no hay secretos,
ni continentes ni rincones por descubrir,
todo se codifica y comunica,
con velocidad ultrarrápida,
a través de líneas telefónicas,
ondas etéreas,
aparatos de lo más sofisticado,
al mismo tiempo que se borran todas las diferencias,
a la vez y en todos los rincones del mundo.
Todo queda obligatoriamente uniformizado,
igualado
e... ¡INSIGNIFICANTE!

La omnipotente y sagrada técnica
¡No! No estoy en contra de la técnica.
No soy uno de esos ingenuos partidarios
de la vuelta a la naturaleza,
a una forma de vida primitiva.
No me fío de esos rituales presuntuosos y vacuos,
resucitados,
artificiales,
que se celebran con caras serias.
Esos rituales que se esfuerzan por mostrarnos, a nosotros, los hombres,
la unión perdida entre el ser humano
y la tierra,
el agua,
el fuego,
el aire,
y la materia.
Ya es hora de desenmascarar
a todos esos chamanes y gurús de todo tipo,

sombríos y torpes,
a esos brujos,
hechiceros,
curanderos,
nudistas rituales,
Abrahames pseudobíblicos
que sangran
cerdos, sacados
de los mataderos públicos,
que embadurnan sus manos
con sus vísceras y tripas
y ofrecen sacrificios
no a un dios cruel,
bíblico,
sin Cerebro Humano,
sino, simplemente, al banal
y Omnipotente Mercado de Venta de Arte
y al Santo Comercio.

Entre esos falsos
Sacerdotes del Comercio y el Mercado
hay megalómanos,
calculadores insensatos
que,
con gran astucia,
utilizan para sus fines
(valiéndose de apariencias
de grandeza)
la grandeza de la naturaleza:
de las cordilleras montañosas,
de las arenas de los desiertos, que
cubren con pintura,

que esculpen con bulldózers.
Todo vale con tal de hacerse
visible en el escaparate del mundo.
Estos HITOS de nuestra época
esconden
un peligroso anti-intelectualismo
y una brutal eliminación del pensamiento.
Estoy a favor de la consigna
«la inteligencia al poder»,
a favor de la técnica y el conocimiento,
que contribuyen al
desarrollo intelectual del hombre;
a favor de la esfera metafísica,
cuya vertiente humana
se llama ironía, sentido del humor
e imaginación,
y estoy, finalmente, a favor -¡qué horror!-
de la emoción.
Y en este punto arranca mi
«estar en contra»,
mi protesta contra
la TÉCNICA.
Hoy día el surrealismo se ha ido vulgarizando,
masificando y, lo que es aún peor,
lo ha hecho por puro interés;
se «usa» con una vulgaridad inaudita
cada vez que se quiere
ASOMBRAR,
ATRAER COMERCIALMENTE, ATERRORIZAR,
PRESIONAR
y, finalmente... VENDER.

Por todas partes,
por falta de un pensamiento agudo,
SE SIMULAN ESTADOS DE ALUCINACIÓN, ONÍRICOS Y DELIRANTES,
TAN ESPECTACULARES Y LUCRATIVOS HOY DÍA...
Conocemos bien a los autores de estos espectáculos, pagados de sí mismos,
A ESOS PSEUDOPOETAS CAPRICHOSOS,
SIMULADORES QUE PRETENDEN ENCANTARNOS CON SU HISTERIA,
Y QUE SALVAN SU POBRE IMAGINACIÓN
MEDIANTE LA TÉCNICA,
CON SUS ULTRAMECANISMOS,
QUE EXTERMINAN SIN ESCRÚPULOS
TODO PENSAMIENTO Y EMOCIÓN.
Conocemos bien
A ESOS DIBUJANTES, ARTISTAS GRÁFICOS QUE HACEN ALARDE DE SU
DESTREZA VACÍA,
DE SU OFICIO.
PRETENDEN CONVENCERNOS A LA FUERZA DE QUE HAN PASADO
«EL ESPEJO DE ALICIA EN EL PAÍS DE MARAVILLAS»;
PERO EN REALIDAD ESTÁN DELANTE DE NOSOTROS
CON UN GESTO –que los franceses
llaman, delicadamente: *bouche bée*[26]–.

La SAGRADA TÉCNICA reina hoy todopoderosa
EN EL TEATRO Y EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.
EN LA TELEVISIÓN, esta «maravilla» surrealista

[26] Con la boca abierta.

se fabrica de forma mecánica y en cadena.
MECANISMOS enormes y sin alma
inundan las producciones musicales pictóricas con
efectos supuestamente «surrealistas»,
que carecen por completo
DE FUERZA EXPRESIVA
Y DE EMOCIÓN.
Artistas desaforados utilizan medios
descubiertos por la GRAN REVOLUCIÓN
SURREALISTA
sometiéndolos, en la mayoría de los casos,
al gusto propio del ambiente futbolístico.
Por supuesto, hay excepciones, que tienen una insólita fuerza espiritual.
¡Pero la «TENDENCIA» es la tendencia y tiene la fuerza de un DILUVIO,
la misma fuerza... DESTRUCTIVA!
Teniendo en cuenta la importancia del problema del surrealismo he llamado esta lección «Duodécima lección milanesa».
Me gustaría que conocierais los «mandamientos»
del surrealismo,
que absorbierais sus contenidos, que éstos formaran el punto de partida
de vuestra creación y fueran señales en vuestro camino.
Éste no es un tema «académico», ni una conferencia,
es algo más que una enseñanza.
¡Quiero que descubráis vuestros orígenes!
El surrealismo nació a principios del siglo XX,
de nuestro siglo,
y se ha convertido en su juventud.
Todos nosotros pertenecemos a este siglo.

Su juventud es la nuestra.
Estamos unidos a él genéticamente.
¡El dinamismo y la fuerza de nuestra creación se originan en él!
No podemos liberarnos de nuestra juventud.
No podemos traicionarla.
Y no podemos dilapidarla.
No estáis obligados a estudiarla.
Ni siquiera sois conscientes de que pertenecéis a la misma familia.
Lo único que os puedo aconsejar es que
adquiráis la plena conciencia
de vuestros orígenes, de vuestra genealogía.
Para que podáis diferenciar el auténtico espíritu
surrealista de sus
miserables plagios,
de la elegancia seductora,
del conformismo cómodo,
del arribismo
y de... la gradual decadencia.
Pero ya basta de advertencias.
Se han escrito miles de disertaciones y libros sobre el surrealismo.
Leedlos. Aprended la vida de vuestros padres,
sus victorias y sus derrotas,
sus peripecias llenas de aventuras,
sus pecados, delitos, amores, peligros,
todo: los gozos y las pasiones,
la pobreza y la prodigalidad, la vanidad y la altanería...
Es imprescindible. Da igual que sea «libresco», que sea un poco «académico».
No tenéis otra solución.
Leed estos libros como se leen las cartas de algún pariente

que los niños descubren púdicamente ocultas en los álbumes familiares.
Para tener la conciencia tranquila frente a vosotros por esta «Lección milanesa»
jugaré a librero y a cronista...
Pero no esperéis que dé una conferencia sobre la historia del surrealismo.
Me encontré por primera vez con el surrealismo en París en 1947;
fue a través de exposiciones, libros y manifiestos,
del aire y la atmósfera que desprendía.
Tengo que reconocer que el «camino» personal de mi juventud me condujo inequívocamente a la gran ruta por la que avanzaba este ejército revolucionario.
En mi opinión,
el surrealismo dejó unas huellas profundísimas
en los genes de nuestro siglo, en vuestros genes;
por eso tenéis que conocerlo como os acabo de contar cuando me referí a la época de mi «práctica junto a los maestros del surrealismo».
Así, me liberaré
del papel de profesor, que no me pertenece.
Lo que vais a escuchar será más bien una confrontación
entre el surrealismo y mis propias concepciones, ideas y «descubrimientos»,
formados en nuestra época, que, por decirlo así, se ha ido alejando cada vez más
del «núcleo» materno de surrealismo.
Os pido que aceptéis mi «corrección» personal
o más bien la corrección de nuestro tiempo. Sea como sea, tenemos
derecho a ello al vivir en la novena década de un siglo que llega

a su final.
En mi «peregrinación» individual (y en mi vida)
algunas «recetas» surrealistas han ido perdiendo fuerza
y eficacia.
Preguntémosnos: ¿qué queda hoy del surrealismo? ¿Qué podemos incorporar, con la misma pasión y fe con que lo habían hecho los surrealistas, de su legado? ¿Qué podemos conservar y utilizar como arma en nuestro arte y en nuestra lucha?
Cuando hablo del surrealismo y de los surrealistas incluyo aquí también al dadaísmo y a los dadaístas, ya que estos dos MOVIMIENTOS formaban en su inicio un único GRUPO.

Cuando después de la guerra, más o menos en la década de 1960, conocí por primera vez las obras de los dadaístas, representaban ya valores y posiciones museísticos. En cuanto a sus creadores, o eran viejos o estaban muertos.
Sin embargo, presentía que el espíritu de sus manifestaciones, de sus escándalos, de sus protestas y sus rebeldías aún seguía vivo.
Era la generación de la Primera Guerra Mundial, yo (nosotros) llevaba sobre mi espalda la enorme y espantosa carga de la Segunda Guerra Mundial.
Percibí entonces, y más tarde comprendí, el sorprendente parentesco que había entre su postura y la mía.
Me refiero a la actitud artística que había cristalizado en mi interior durante la guerra.
Sin saber nada de ellos, había llegado al mismo modo de «actuación»
artística y a una relación similar con el mundo y con el arte.
Intentaré comparar las dos épocas, las dos
posturas, encontrar las diferencias debidas a la distancia temporal y, finalmente,
hacer una «corrección», mía y vuestra, del final de SIGLO,

corrección al MOVIMIENTO que supuso el arranque de este SIGLO, y del que probablemente se pueda decir que fue: su padre.

Año 1914
La Primera Guerra Mundial:
millones de cadáveres
en una hecatombe absurda.
Después de la guerra:
tronos abolidos;
los galones, las condecoraciones de los generales,
las coronas de los emperadores y los reyes
arrojados al basurero;
patrias en bancarrota,
patriotismos nacionales convertidos en meras
costumbres salvajes...
Frente a este colosal descrédito del mundo que hasta ese momento
se reivindicaba a sí mismo
como el único legalmente aceptable,
la actitud de los dadaístas fue la única reacción y el único reflejo sanos:
la BURLA,
la MOFA,
la REBELDÍA,
la PROTESTA,
la NEGACIÓN DE TODO,
la BLASFEMIA contra todo LO SAGRADO,
la REVISIÓN de todos los valores en los que se basa
el funcionamiento de la sociedad.
Se ridiculizaron todos los conceptos artísticos, considerados hasta ese momento venerables.
La CONCIENCIA que, según el viejo dogma, debería condicionar

una obra de arte,
fue reemplazada por el AZAR.
La FORMA y su perfección, que deberían EXPRESAR contenidos importantes,
se sustituyó por la cruda REALIDAD que no expresa nada,
que se limita a ESTAR.

Ha pasado un cuarto de siglo.
La Segunda Guerra Mundial.
El genocidio,
los campos de concentración,
los crematorios,
bestias salvajes,
muerte,
torturas,
el género humano convertido en barro, jabón y humo,
envilecimiento,
el Tiempo del desprecio...

Y he aquí mi (nuestra) respuesta:
NO EXISTE OBRA DE ARTE
(con el tiempo se llamó de manera más intelectual:
cuestionamiento de la obra de arte).
POR LO TANTO, LA «SAGRADA» ILUSIÓN NO EXISTE,
NO HAY FUNCIÓN «SAGRADA» DE REPRESENTACIÓN.

SÓLO EXISTE UN OBJETO ARRANCADO
A LA VIDA Y A LA REALIDAD
(la historia del arte lo llama de modo más refinado: *objet prêt*).
LA RUEDA EMBARRADA DE UN CARRO CAMPESINO se ha convertido en una obra de arte.

NO HAY UN LUGAR ARTÍSTICO
(como lo son los museos, los teatros).
EXISTE EL LUGAR REAL
(una habitación destruida por la guerra,
una estación de ferrocarril, un portal
donde vuelve Ulises de Troya).
¡LOS REFINADOS VALORES ESTÉTICOS SON REEMPLAZADOS
POR
LA POBREZA!

EL OBJETO MÍSERO
(una rueda de carro embarrada,
una tabla podrida,
una silla de cocina en la que
se sienta la reina Penélope).
LA ACTITUD ARTÍSTICA IMPLICA:
LA PROTESTA,
LA REBELDÍA,
LA BLASFEMIA CONTRA LAS
SANTIDADES ESTABLECIDAS,
LA CONSIGNA ES: ¡CONTRA LO PATÉTICO, CONTRA TODA CELEBRACIÓN Y TODA SANTIDAD!
Hoy vuelvo a revindicar mi actitud del año 1944.
Después de conocer el dadaísmo en la década de 1960,
considerado ya por entonces una pieza de museo, me di cuenta
de que mi gesto de protesta de 1944 correspondía al
gesto de los dadaístas de 1914.
Me sentí descendiente de Dadá aunque, como a menudo suele ocurrir,
no conocía a «mi padre».
Para diferenciar estas dos actitudes, en referencia al

ACONTECIMIENTO teatral (¡que no espectáculo!) *El retorno de Ulises,*
llamé a esta última: EL TIEMPO DE ULISES.
La muerte inevitable, el rasgo de esta guerra,
y el presentimiento de mi TEATRO DE LA MUERTE, que llegaría treinta años más tarde,
infundió a esta actitud y a este tiempo un carácter metafísico, ajeno
al espíritu DADÁ.
El concepto de POBREZA, que años más tarde iba a tomar cuerpo con más nitidez en mi IDEA DE LA REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO,
contenía un tono LÍRICO y (¡qué horror!) SENTIMENTAL, totalmente ajenos a los dadaístas.
Eran éstas las diferencias que convertían el TIEMPO DE ULISES en el mío propio.

Del año 1944 hasta nuestros días
Esta actitud, cuyas manifestaciones escandalosas, tan queridas por mí,
acabo de enumerar, debería haber desaparecido, lógicamente, después de la guerra.
Pasan los años 40... 50... 60... 70...,
surgen nuevas ideas artísticas,
sin embargo, a mí me siguen llegando lejanas señales de advertencia que,
como una voz interior, me ordenan con insistencia
que actúe de ésta y no de otra forma, que:
PROTESTE,
QUE ME REBELE
CONTRA TODO LO OFICIALMENTE SAGRADO,
CONTRA TODO «LO ESTABLECIDO»,

A FAVOR DE LA REALIDAD,
DE LA «POBREZA»...
¿Vivimos en
un tiempo de desprecio,
de instintos sanguinarios y salvajes,
de abusos de un poder que no quiere por nada del mundo «civilizarse»
y sigue anclado en los tiempos primitivos de la historia...?
La respuesta a estas preguntas nos la ofrece sin duda el arte
de las décadas mencionadas.
Sólo hace falta tener buen oído para captarla.
En 1948
el poder atenta contra
la libertad del arte.
En mi pequeña y estrecha Habitación de la Imaginación
escucho las «ÓRDENES» de este otro tiempo
cada vez más contundentes y apremiantes.
Se me hacen cada vez
más queridas y cercanas.
Las únicas verdaderas.
Fascinantes.
Me doy cuenta de que debo precisarlas, hacerlas más
claras, potentes, dotarlas de una fuerza de agresión!
A la vez que hacer «CORRECIONES», bastante atrevidas,
para que el espíritu DADÁ y el TIEMPO DE ULISES sigan vivos.

Con el paso del tiempo surgieron y se reforzaron hasta límites insospechados
otros síntomas peligrosos de nuestra época:
LA NECIA BUROCRACIA,
LA TODOPODEROSA TÉCNICA,
EL CONSUMO CANÍBAL,

Y LA VIDA PRÁCTICA, UNIVERSAL Y OBLIGATORIA,
QUE EMBRUTECE EL ESPÍRITU Y EL ALMA HUMANA...

Los gigantescos y espantosos supermercados se convierten en templos
de un nuevo dios del consumo y del materialismo de la vida.
Escucho atentamente mi «Voz Interior»:
¡HAY QUE ADOPTAR, A TODA COSTA, UNA ACTITUD SACRÍLEGA
FRENTE A ESTOS TEMPLOS Y ESTE DIOS!
Mi creación y mis obras, que tienen su origen en el subconsciente,
«comprendieron» este precepto interior mucho antes
y más rápidamente. Sucesivamente el intelecto se da cuenta
cada vez con más claridad de las NUEVAS RAZONES:
del ESPIRITUALISMO,
de los IMPERATIVOS DEL ALMA,
del PRESENTIMIENTO DE OTRO MUNDO,
del CONCEPTO DE LA MUERTE,
de LO IMPOSIBLE,
de la ESPERA IMPACIENTE EN LA PUERTA
DETRÁS DE LA CUAL
SE EXTIENDEN LOS TERRITORIOS INALCANZABLES PARA NUESTROS SENTIDOS Y CONCEPTOS...

Ahora no hay tiempo para reflexionar sobre si
este insólito *assemblage* existía previamente en mi subconsciente
y en mi carácter.

Esta «corrección» no carece de importancia. Es directamente antidadá. Aunque sólo en apariencia.
Los dadaístas estaban en contra de su tiempo y de su mundo.
Esta corrección también se dirige contra nuestro tiempo.

¡Y cómo! Contra el mundo cuya potencia ha crecido
hasta niveles absurdos.
Al mismo tiempo la locura de esta vida material provoca
alocados convencionalismos artísticos, hiperbarrocos, un desenfreno de la ilusión,
un delirio de lo estrambótico.
Se utilizan sin escrúpulos los medios surrealistas para acciones sin el más mínimo contenido o motivo intelectual, con la única intención
de asombrar y de demostrar su carácter insólito.
La imaginación, ese territorio peligroso y herético de la mente humana
descubierta por los surrealistas,
se convierte y asimila a un mecanismo que enciende fuegos artificiales.
Los charlatanes y mediocres se hacen pasar por sacerdotes de lo MILAGROSO.
En esta era del terror de la moda de LO ESTRAMBÓTICO (qué lejos queda «lo milagroso» de los surrealistas),
hace falta mucho valor para postular:
LA REALIDAD
COTIDIANA,
POBRE,
BANAL,
Y AUSTERA.
De ella sólo puede nacer hoy lo verdaderamente
EXTRAORDINARIO,
LO «IMPOSIBLEMENTE»
SOBRENATURAL.
¡BASTA CON DESPOJARLA DE LAS CAUSAS Y EFECTOS!
¡SE VOLVERÁ AUTÓNOMA Y DESNUDA!

Ésta también es una «corrección».

Con el paso de los años las consignas de guerra de los dadaístas y los surrealistas
se han ido mezclando.
Se forman nuevas configuraciones.
Cada vez surgen fuerzas nuevas que ponen en peligro la libertad del hombre.
Si queremos ser fieles al espíritu inconformista debemos encontrar
en nuestro interior un Nuevo Estado de Resistencia, aunque sea ajeno a las viejas consignas.
De ahí la necesidad de una constante «corrección».
Los surrealistas se diferencian de los dadaístas en que,
además de las consignas agitadoras, incluyen valores positivos, científicos y de investigación.
Nos explicaron que el papel del arte no consiste únicamente en aportarnos, servil y dócilmente, experiencias sensuales y estéticas, sino en revolucionar
la conciencia del hombre, empequeñecida por los estereotipos y esquemas
del espíriu práctico;
en destruir la experiencia pragmática y práctica
del mundo real;
en abrir la mente a nuevos territorios psíquicos, desconocidos hasta ahora,
y, finalmente, en alcanzar un nivel de existencia humana superior.
Frente a este razonamiento tan consecuente y perfecto,
sentimos hoy desconfianza; en cierto modo, nos asalta el sentimiento
de culpa: no nos fiamos de una argumentación demasiado racional.

LAS EXPERIENCIAS DEL SIGLO XX NOS HAN ENSEÑADO QUE
LA VIDA, EN SU TRANSCURSO, IGNORA
LOS ARGUMENTOS
RACIONALES.
Con esta afirmación nos hacemos aún más irracionales que el irracional surrealismo.
Y ésta es la primera corrección.

Hoy sabemos también QUÉ PELIGROSA ES PARA
EL ARTE LA MOTIVACIÓN SOCIAL.
Y ésta es la segunda corrección.
Ni el sentido didáctico del arte ni su tendencia a la universalidad resultan en la actualidad argumentos convincentes.
La incorporación a su programa de la percepción universal del arte, la impregnación universal de su espíritu por la sociedad y la creación «universal», según la consigna de los surrealistas: «cualquiera puede ser un artista»,
todo ello conduce a
¡la MEDIOCRIDAD!

Y ahora la tercera corrección:

¡LO IMPORTANTE ES EL MUNDO INDIVIDUAL,
CREADO EN EL AISLAMIENTO Y RETIRO,
SIN EMBARGO LO SUFICIENTEMENTE FUERTE Y SUGESTIVO
PARA SER CAPAZ DE OCUPAR LA
MAYOR PARTE
DEL ESPACIO
VITAL!
Según esta visión,

EL ESPACIO VITAL, TODO LO QUE ESA PALABRA IMPLICA,
EXISTE AL LADO
DEL OTRO ESPACIO,
EL ESPACIO DEL ARTE,
LOS DOS ESPACIOS
SE MEZCLAN Y SE COMPENETRAN
COMPARTIENDO UN MISMO DESTINO...

¡Y ESO BASTA!

Y para acabar, las últimas reflexiones.
No sé si se relacionan con el surrealismo o, por el contrario, se alejan de él. Da igual. Éstas son mis propias reflexiones, para mi uso. No pretendo cargar a nadie con ellas.
Lo que a mí (a nosotros) me fascinó por entonces –en los años posteriores a la guerra– en el surrealismo fue su
SALIDA FUERA DE LA REALIDAD
MATERIAL, PRAGMÁTICA Y LIMITADA.
PARA ENCONTRAR «esta salida» los surrealistas buscaron ayuda en la esfera del SUEÑO, de la quimera onírica, en las capas más profundas de la mente humana donde las imágenes de la vida real se mezclan con las creaciones de las fuerzas ciegas y elementales. La capacidad de hacer uso de este recurso es lo que llamamos imaginación.
Eso es todo en cuanto a los surrealistas.
Hoy estas afirmaciones suscitan en mí
ciertas dudas y vacilaciones. Tengo que atraparlas ya que serán ellas las que me
guíen hoy.
La primer herejía:
NO CREO MUCHO EN LA FUERZA DE LA ILUSIÓN ONÍRICA, donde según los surrealistas nace la imaginación.

Estoy seguro de que los PROCESOS PSÍQUICOS MULTIPLICADOS,
LA INTENSIDAD DE LA REFLEXIÓN CREAN UNA LIBERTAD
DE IMÁGENES Y ASOCIACIONES,
QUE NOS LIBERAN
DE VÍNCULOS Y ASOCIACIONES RACIONALES,
QUE NOS HACEN ENLAZAR LOS ELEMENTOS REALES
CON FINES DIFERENTES A LOS DE SU UTILIDAD PRÁCTICA.
Una máquina de coser, un paraguas y una mesa de operaciones no se unieron
en el sueño del señor Lautréamont;
estoy seguro de ello. Son el resultado de la libre circulación del pensamiento.
Los surrealistas sostenían que el PSIQUISMO ES UN ESTADO SUSCEPTIBLE DE SER INVESTIGADO Y QUE LOS RESULTADOS DE SU ESTUDIO DEBÍAN SERVIR AL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA.
Tengo dudas sobre este punto.
Pero este estado de incertidumbre hace que la «voz interior» nos llegue con más claridad.
EL ARTE NO ES PSICOLOGÍA, EL PROCESO CREATIVO ESTÁ LEJOS
DE SER UNA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA.
¡EN EL ARTE EL PSIQUISMO SE ACEPTA PERO NO SE INVESTIGA!
SE ACEPTA COMO UN CONCEPTO SUPRASENSORIAL.
EL PSIQUISMO, ESE ÓRGANO INMATERIAL,
«IMPLANTADO» EN EL ORGANISMO FÍSICO,
REGALO DE LA NATURALEZA O DE DIOS,
MUESTRA SU TENDENCIA NATURAL NO
A «SALIR FUERA DE LA REALIDAD MATERIAL»

SINO A SEPARARSE DE ELLA.
EL PSIQUISMO ESTÁ EN CONTRADICCIÓN CON LA REALIDAD MATERIAL,
SÓLO SE TRATA CON ELLA,
CREA SU PROPIO MUNDO CERRADO QUE, EN CIERTO MODO,
PRESIENTE EL OTRO.
ES DEL PSIQUISMO DE DONDE EMANA LA FUERZA QUE LLAMAMOS
IMAGINACIÓN.
TAMBIÉN CREA DIOSES
ÁNGELES,
CIELO E INFIERNO,
FANTASMAS...
Ahora entro en mi Pequeña Habitación
de la Imaginación y digo:
EL PSIQUISMO ES CAPAZ DE CREAR Y MOSTRAR
LA REALIDAD
TAL Y COMO LA HUBIÉRAMOS VISTO POR PRIMERA VEZ.

Y eso sería todo.
Mi último consejo:
«hay que acordarse de todo
y olvidarse de todo»...

Empezado en Milán en julio, terminado en Cracovia el 1 de noviembre de 1986

Artista polifacético, figura crucial de la vanguardia del siglo XX, Tadeusz Kantor (1915-1990) fue un profundo renovador del teatro y sus montajes inspiraron a dramaturgos y directores de escena de todo el mundo. En *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* se reúnen los siete textos principales de su producción ensayística, desde los tiempos en que montaba clandestinamente obras en casas de amigos en la Cracovia ocupada por los nazis, hasta las «Lecciones milanesas», pronunciadas en el Piccolo Teatro ante un público de estudiantes en 1986.

Kantor describe aquí su concepción del arte y el teatro, su forma de trabajar y sus recursos para tratar el drama, el espacio y a los actores. También traza una historia personal de las vanguardias del siglo XX –de la abstracción y el constructivismo hasta el arte informal y el *happening*– de las que se considera heredero, pero siempre con la conciencia de que hasta lo más revolucionario se convierte con el tiempo en manierismo, estructura fósil y bien de consumo. La «desintegración de la ilusión» y la lucha contra el naturalismo son para él «la única oportunidad de reencontrarse con la REALIDAD» y de crear un teatro autónomo en el que drama, actores y espectadores se nivelen a fin de que «todo aquello que sucede sobre las tablas de un escenario sea un acontecimiento».

9 788484 285632

ARTES ESCÉNICAS ALBA